# ہم سفروں کے درمیاں

# ہم سفروں کے درمیاں

# ہم سفروں کے درمیاں

شمیم حنفی

انجمن ترقی اردو (ہند)

انتظار حسین، چودھری محمد نعیم

اور

نیّر مسعود کے نام

راہ نوردِ شوق کو رہ میں کیسے کیسے یار ملے
ابرِ بہاراں، عکس نگاراں، خالِ رخ دلدار ملے

کچھ بالکل مٹی کے مادھو کچھ خنجر کی دھار ملے
کچھ منجدھار میں، کچھ ساحل پر، کچھ دریا کے پار ملے

ہم سب سے ہر حال میں لیکن یونہی ہاتھ پسار ملے
صرف اُن کی خوبی پہ نظر کی اس آباد خرابے میں

اختر الایمان: یادیں

# ترتیب

# حرفِ آغاز

شمیم حنفی صاحب اُن چند مشہور و معروف نقادوں میں ہیں جنھوں نے کسی گروہ بندی یا میڈیا کی مدد کے بغیر اردو تنقید میں اپنے لیے اعلا اور قابلِ قدر مقام بنایا ہے۔ دو تین ہی نقاد ایسے ہوں گے جنھیں اردو ادب میں ایسی عزّت اور احترام کے ساتھ دیکھا جاتا ہے۔

اردو کے ساتھ دوسری زبانوں خصوصاً مغربی ادب اور تنقید پر اُن کی گہری نظر ہے۔ اپنے تنقیدی رویّے میں ہمیشہ ادب کی تفہیم اُن کا اوّلین مقصد رہا ہے۔ وہ اپنی تنقید کے ذریعے ادب کو صرف سمجھنے ہی کی نہیں سمجھانے کی بھی کوشش کرتے ہیں، اسی لیے نصابی اور مکتبی تنقید کبھی بھی اُن کا شیوہ نہیں رہا۔

شمیم حنفی صاحب اعلا درجے کے نقاد، اچھے ڈرامہ نگار اور ادبی صحافی ہیں۔ انھوں نے خاصی بڑی تعداد میں ڈرامے لکھے ہیں۔ اُن کے بہت سے ڈرامے آل انڈیا ریڈیو سے بارہا نشر ہو چکے ہیں۔

شمیم حنفی کی ذات ادب میں کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ ان کے بارے میں یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ وہ ہمارے معتبر لکھنے والوں میں ہیں۔ کسی ادیب کو اعتبار اسی صورت میں حاصل ہوتا ہے جب اس کے پیچھے ایک بامقصد اور وسیع مطالعے کی روایت ہو۔ اس کے ساتھ خصوصاً نقدِ ادب کے تعلق سے یہ بھی ضروری ہے کہ لکھنے والے میں سخن فہمی، سخن شناسی اور سخن سنجی کا جوہر بھی ہو۔ سخن فہمی اس امر کی ضمانت ہے کہ لکھنے والا واقعی اس کام کا اہل ہے جو وہ کر رہا ہے۔ سخن شناسی فہیمِ ادب کی قلمرو میں اس کی ترجیحات اور اس کے معیارِ نقد کا تعیّن کرتی ہے اور سخن سنجی اس کی کو پورا کرتی ہے۔ یہ وہ کمی ہے جو ہمیں اپنے اکثر نقادوں میں نظر آتی ہے یعنی نقاد کا بجائے خود بھی تخلیقی تجربات سے گزرنا۔ جہاں یہ تمام باتیں جمع ہو جائیں تو پھر مافی الضمیر کے تعلق سے تحریر غیر گنجلک اور شفاف اور اسلوبِ نگارش کے اعتبار سے شگفتہ اور دل کش ہو جاتی ہے۔ ایسی تحریر کا مطالعہ نہ صرف قاری کو اچھی ذہنی غذا مہیا کرتا ہے بلکہ اس میں ضیافتِ طبع کا بھی بھرپور سامان ہوتا ہے۔ شمیم حنفی کی تحریریں اسی لیے فکر انگیز اور لطف اندوز ہوتی ہیں۔

بعض لکھنے والوں کا یہ عالم ہے کہ بس وہ لکھتے ہی چلے جاتے ہیں اس لکھنے کے لیے وہ پڑھتے کتنا ہیں یہ کوئی نہیں جانتا۔ شمیم حنفی کے لکھنے کی رفتار بھی اگرچہ سست نہیں ہے لیکن ان کے مطالعے کی رفتار اس سے بھی کہیں تیز اور دائرہ اُسی قدر وسیع ہے۔

برصغیر ہی نہیں عالمی اردو ادب پر ان کی گہری نظر ہے اور ان کے پاس ایسے وسائل بھی ہیں کہ انھیں دنیا بھر کی کتابیں اور رسائل مہیا بھی ہو جاتے ہیں۔ اتنا کچھ پڑھ لینے کے بعد بھی وہ ہر موضوع پر قلم اُٹھانا ضروری نہیں سمجھتے بلکہ صرف انھی موضوعات پر لکھتے ہیں جن کے ساتھ وہ ایک قسم کی ذہنی وابستگی محسوس کرتے ہیں۔

زیرِ نظر کتاب کے مشمولات پر نظر ڈالیے تو قرۃ العین حیدر سے لے کر خالد جاوید تک کوئی شخصیت ایسی نہیں جس نے عصری ادب کے منظر نامے پر گہرا یا ہلکا کسی نہ کسی طرح کا کوئی نقش نہ قائم کیا ہو۔ جس طرح شمیم حنفی نظریاتی سطح پر ہر طرح کی عصبیت سے بالاتر ہیں۔ ویسا ہی معاملہ ان کے ہاں اردو کے دیسی اور بدیسی ادب کے ساتھ بھی ہے۔ وہ جس دل جمعی کے ساتھ قرۃ العین حیدر، قاضی سلیم، منیب الرحمٰن، محمود ایاز، عمیق حنفی، باقر مہدی، بلراج مین را، نیّر مسعود، زبیر رضوی، شہریار، کمار پاشی وغیرہ کی تحریروں کو پڑھتے اور ان کے بارے میں سوچتے اور لکھتے ہیں اسی قدر ذوق وشوق اور انہماک کا ثبوت وہ انتظار حسین، منیر نیازی، جیلانی کامران، کشور ناہید اور انور سجاد وغیرہ کے ساتھ بھی دیتے ہیں۔

اور باتوں کے علاوہ اس مجموعے کی اہمیت یہ بھی ہے کہ ہندوستان اور پاکستان کے ممتاز اور مقبول تخلیقی فن کاروں کی یہ مشترکہ کہکشاں شاید اس طرح پہلی بار سجائی جا رہی ہے۔

خلیق انجم

# پیش لفظ

## ہم سفروں کے درمیاں

یہ مضامین پچھلے تقریباً چالیس برسوں کے دوران لکھے گئے۔ چالیس برسوں کی ذہنی مسافت کچھ کم نہیں ہوتی۔ اس عرصے میں بہت سے لکھنے والے، تصویریں بنانے والے، گانے والے، پڑھنے پڑھانے والے، صحافی، اداکار اور بہ ظاہر کاروباری دنیا کے معاملات سے بے تعلق، بہت عام سطح پر زندگی گزارنے والے ملے۔ ان کے ساتھ اچھا برا وقت گزرا۔ بہتوں سے ملاقات صرف ان کی تصویروں یا تحریروں کے واسطے سے ہوئی۔ ہم سفری کا ایک تجربہ ان ملاقاتوں کی دین بھی ہے۔

ظاہر ہے کہ جس طرح وقت کے ایک ہی دائرے میں سانس لینے والے سب کے سب ''ہم عصر'' نہیں کہے جاسکتے، اسی طرح کسی ایک راستے پر رواں دواں تمام لوگ ہمارے ''ہم سفر'' بھی نہیں ہوتے۔

ادب اور آرٹ کے سلسلے میں یوں بھی میرا خیال اکثر شخصی ترجیحی بنیادوں پر قائم ہوتا ہے۔ ضروری نہیں کہ تمام مقبول اور معروف لکھنے والے مجھے پسند ہوں۔ اور یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ ادیب، شاعر، مصور جو مجھے اچھے لگے اور جن کے ساتھ میرے شعور اور احساسات نے کچھ سفر طے

کیا، انھیں ادب اور آرٹ کے تمام شیدائی بھی پسند کرتے ہوں۔ میں نہ تو ''دوسروں'' کے فیصلے سے اپنی رائے قائم کرنے یا بدلنے کا عادی ہوں، نہ اپنی رایوں اور تاثرات کا اظہار دوسروں کو قائل کرنے کی غرض سے کرتا ہوں۔ ادب اور آرٹ، انسانوں اور خیالوں کی طرح میرے لیے ایک نجی مفہوم کے حامل بھی ہوتے ہیں اور جب تک ان سے یہ رشتہ استوار نہ ہو، میرے شعور کی دنیا میں ان کی کوئی جگہ نہیں بنتی۔

انسانی تجربے کی طرح وقت بھی میرے لیے ایک انوکھا بھید ہے۔ چناں چہ آج کے بہت سے تجربوں میں مجھے کسی بے حد پرانے تجربے کی گونج بھی کبھی کبھی سنائی دیتی ہے اور ایسے کئی سائے اپنے ساتھ سرگرم سفر دکھائی دیتے ہیں جن کو، بہ ظاہر، گزرے ہوئے زمانہ ہوا۔ اس لیے ہم سفروں کا یہ انتخاب میرے لیے بہت آسان اور رسمی بات نہیں ہے۔ بہر حال، جب اس کتاب کا خیال آیا اور میرے محترم دوست خلیق انجم صاحب نے اس کی اشاعت میں دل چسپی ظاہر کی تو میں نے ادھر اُدھر سے مضامین یکجا کرنے کا سلسلہ شروع کیا۔ اس کتاب میں صرف آدھے سے کچھ کم مضامین آسکے۔ بقیہ مضامین دوسری جلد میں شائع ہوں گے، انشاءاللہ۔۔

خلیق انجم صاحب، ڈاکٹر اسلم پرویز اور ان کے رفقائے کار کا تہہِ دل سے ممنون اور متشکر ہوں کہ اُنھوں نے ان مضامین کی فراہمی میں مدد کی اور انجمن نے ''ہم سفروں کے درمیاں'' کی اشاعت کا بوجھ اُٹھایا۔

شمیم حنفی

# قرۃ العین حیدر

''کنڈیرا کو اپنے بارے میں گفتگو کرنا سخت ناپسند ہے۔ وہ صحافی جو اُس کی زندگی کا حال بیان کرنے کے شائق ہیں، لامحالہ چند جانے پہچانے حقائق دہرانے پر اِکتفا کرتے ہیں۔۔ اپنے بارے میں گفتگو سے احتراز کی خواہش بیشتر نقادوں کے اُس رجحان کے خلاف ایک جبلّی ردِّعمل معلوم ہوتی ہے جس میں وہ لکھنے والے کی تصانیف کا، اُس کی سیاست کا، اُس کی نجی زندگی کا مطالعہ کرنے بیٹھ جاتے ہیں۔ کنڈیرا نے ایک بار نویل اوبزرویتور **Nouvel Observateur** کو بیان دیتے ہوئے کہا۔ اپنے بارے میں گفتگو کرنے کے خلاف نفرت ہی وہ شے ہے جو ناولی ٹیلنٹ کو غنائی (Lyric) ٹیلنٹ سے ممتاز کرتی ہے۔

اپنے بارے میں گفتگو کرنے سے انکار، چناں چہ چیزوں اور ہیئتوں کو توجہ کے ٹھیک مرکز میں رکھ دینے کا ایک طریقہ ہے، اور خود ناول پر حلقۂ نظر ثبت کرنے کا بھی۔''

---- کرستیاں سالموں

(مترجمہ: محمد عمر میمن، آج، کراچی، ۱۹۸۷ء)

## (۱)

ایوانِ اردو' دہلی' جون ۲۰۰۳ء میں قرۃ العین حیدر کے عنوان کے ساتھ، قرۃ العین حیدر سے متعلق ایک ادبی تقریب کی روداد شائع ہوئی ہے۔ اس روداد کی چند ابتدائی سطریں، حسبِ ذیل ہیں:

> ''جناب ملک راج آنند، جناب صدر، معزز خواتین وحضرات! آپ لوگوں نے میرے لیے جو باتیں کی ہیں، یہ آپ کی ذرّہ نوازی ہے۔ اب میں کیا عرض کرسکتی ہوں۔ مجھے اپنے متعلق کچھ کہنا ہمیشہ بہت عجیب لگتا ہے۔ ابھی میں نے ایک ناول لکھا ہے جس کا عنوان ہے ''گردشِ رنگِ چمن'' اس میں ایک خاتون کا کیرکٹر ہے، جنھوں نے ۴۵ ناول لکھے ہیں اور اُن کے چھیالیسویں ناول کی رسمِ اجرا ادا ہونے والی ہے۔ اس کے دعوت نامے چھپے ہیں اس میں اُنھوں نے ایک تقریر کی ''میں اور میرا فن'' اور اس کے بعد مختلف اور پروگرام ہوئے اور ہار پھول پہنائے گئے وغیرہ وغیرہ۔ تو ''میں اور میرا فن'' قسم کی بات تو میں نے کبھی آج تک کی ہی نہیں۔ مجھے یہ چیز بڑی Funny لگتی ہے۔ بھئی بڑی آسان سی بات ہے۔ لکھتے ہیں۔ لکھنے کا شوق ہے۔ شروع سے لکھ رہے ہیں سب کو معلوم ہے۔ اچھا بھی لکھا ہے تھوڑا سا۔ کچھ معمولی بھی لکھا ہے۔ برا بھی لکھا ہے۔۔۔۔''
>
> ---- قرۃ العین حیدر

## (۲)

اپنے متعلق گفتگو سے شعوری گریز اور اپنی تحریروں کے سلسلے میں ہر طرح کی بیرونی شرطوں سے آزادانہ اندازِ نظر نے قرۃ العین حیدر کے معاملے میں کسی بھی لکھنے والے کے لیے خاصی آسانی اور اسی کے ساتھ ساتھ مشکل بھی پیدا کردی ہے۔ آسانی اس لحاظ سے کہ اُن کی کسی بھی تحریر کا جائزہ لیتے وقت لکھنے والا اوپر سے کسی تاکید، ہدایت اور نقطۂ نظر کا پابند نہیں ہوتا۔ حقیقت کی تمام تر کھوج اپنے طور پر کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ذہنی اور جذباتی ماٰخذ کا سراغ کسی شرط کے بغیر لگا سکتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اُسے قرۃ العین حیدر پر لکھتے وقت ایک ایسی مہم درپیش ہوتی ہے جس کی ایک ساتھ بہت سی جہتیں اور بہت سے دائرے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی ہر تحریر، میلان کنڈیرا کی

وضع کردہ ترکیب کے مطابق، ایک ''عظیم دانش ورانہ مرکب'' ہوتی ہے۔ تاریخ، سماجیات، اینتھرو پولوجی، علم الآثار، آرٹ، فلسفہ، ثقافت، مشرق و مغرب کی ادبی روایات کے مطالعے سے قطع نظر؟ قرۃ العین حیدر کے اپنے تجربے، مشاہدے اور تخیل کی دنیا بھی خاصی وسیع، پُر پیچ اور رنگارنگی رہی ہے۔ ان کی ہر تحریر موسیقی کے ایک پارے کی طرح مرتب ہوتی ہے۔ جس میں ایک مرکزی موضوع کے ساتھ ساتھ اس کے کئی ذیلی اور ضمنی حوالے بھی حصے دار ہوتے ہیں۔ یہ ایک طویل اور صبر آزما جستجو، ایک مختلف الآثار وحدت کی تعمیر ہے۔ جس کی بنیادوں تک رسائی کے لیے، ان کے قاری کو بیک وقت متعدد راستوں سے گزرنے کا اہتمام کرنا پڑتا ہے۔ ان کے تمام ناول غیر معمولی علمی تحقیق اور چھان بین کا پتہ دیتے ہیں اور فکشن کی روایت میں اسے ایک نئے تخلیقی ضابطے، ایک نئی شعریات، ایک نئی فنی تشکیل کا اہتمام کہا جا سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر ناول اس طرح لکھتی ہیں جیسے ٹاؤن پلاننگ کے عمل سے گزر رہی ہوں۔ بڑے پیمانے پر ایک پوری بستی کا خاکہ ترتیب دے رہی ہوں اور اس بستی کے قیام کا مقصد، اصول اور معیار بھی اُن پر کسی جماعت، گروہ، نظریے کی طرف سے عائد نہیں ہوتے۔

یہ ایک گہری وجودی اور شخصی سرگرمی کی سطح ہوتی ہے۔ جس کی روایت نذیر احمد، شرر اور سرشار سے لے کر منشی پریم چند تک اردو فکشن میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ اپنے پیش رووں میں قرۃ العین حیدر کی دل چسپی سب سے زیادہ شاید سرشار میں ہے اور اس کا ایک خاص سبب ہے۔ سرشار قصے کی صداقت پر کبھی بھی اخلاقیات کا، کسی اجتماعی نصب العین کا، سماجی مصلحوں اور معماروں کے زاویۂ نظر کا بوجھ نہیں ڈالتے۔ وہ جہاں تک چاہتے ہیں سنجیدہ رہتے ہیں اور جب چاہتے ہیں ہنسوڑ بن جاتے ہیں۔ اپنے کرداروں کی تلاش میں کسی ایک خُلقیے کے پابند نہیں ہوتے۔ کسی ایک طبقے کی زندگی تک اُن کی اُڑان محدود نہیں رہتی۔ سرشار کے یہاں ایک عالم کی متانت اور مورخ کے تفحص سے زیادہ ایک مہم پسند سیّاح کی خوش طبعی، ایک کبھی نہ ختم ہونے والی ہوس سیر و تماشا کے رنگوں کی شمولیت کے باعث، ہمیشہ ایک کھلی ہوئی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں علمی تجسس اور تماش بینی کے عناصر باہم آمیز ہو گئے ہیں، اس حد تک کہ اُن کے سنجیدہ سرد کاروں سے اُن کی خوش طبعی اور WIT کو الگ کرنا آسان نہیں ہے۔ یہ ایک عجیب و غریب مرکب ہے، جس کی تہہ سے ظہور پذیر ہونے والی دنیا صرف ہزیمتوں اور اُداسیوں کی دنیا نہیں ہے۔

یہاں زندہ دلی، شگفتگی اور IRONY کے اظہار کی صورتیں بھی بار بار رونما ہوتی ہیں۔ ایک گمبھیر انسانی صورت حال کے تئیں یہ IRONICAL رویہ، قرۃ العین حیدر کے مجموعی شعور کا ناگزیر حصہ ہے۔

## (۳)

ابھی ذرا دیر پہلے، ایک ادبی تقریب میں قرۃ العین حیدر کی جس گفتگو کا حوالہ دیا گیا تھا، اسی گفتگو میں قرۃ العین حیدر نے یہ بھی کہا تھا:

''میرے سامنے جو مسائل ہیں وہ محض مسلمانوں سے مخصوص نہیں ہیں...... ساری دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے، اس سے میں بہت فکر مند ہوں...... جو تشدّد ہے...... وائلینس جو ہمارے سائکی میں آگیا ہے، جو یہاں بھی موجود ہے...... کل میں نے ٹی۔ وی پر دیکھا۔ آئرلینڈ میں مارا ماری ہوئی...... بم پھینکے گئے...... ہمارے یہاں بھی ہو رہا ہے...... مطلب یہ کہ پوری دنیا میں وائلینس کا کلٹ (Cult) بن گیا ہے اور لوگوں نے اس کو قبول کر لیا ہے۔ یعنی اس کے بارے میں لوگ پریشان نہیں ہیں۔ اس کو Accept کر لیا گیا ہے...... جناب یہ ہر جگہ تو ہو ہی رہا ہے۔ کیا کریں۔

اب یہ جو رویّہ ہو گیا ہے ادیبوں کا بھی کہ ہم کیا کر سکتے ہیں۔۔ لیکن کوئی ہمارے قریب میں بم پھینک دے تو کیا کر سکتے ہیں۔ اس کے لیے کچھ لکھ تو سکتے ہیں۔ کچھ پبلک اوپنین تو بنا سکتے ہیں اس کے بارے میں۔۔۔

(ایوان اردو، جون ۲۰۰۳ء)

(تشدّد) اس وقت ہمارے یہاں کی ایک حقیقت ہے۔۔۔ پورے ہندوستان کی اور پوری دنیا میں (اس وقت یہی) ہو رہا ہے۔ اب مصیبت یہ ہے، اس قدر لوگ الفاظ سے اُلجھ جاتے ہیں اور ان کے پیچھے پڑے رہتے ہیں کہ صاحب آپ کمیٹیڈ رائٹر ہیں۔۔ کمیٹیڈ رائٹر نہیں ہیں...... آپ کا کمٹ منٹ کیا ہے۔ آپ کی کیا کوئی آئیڈیالوجی نہیں ہے...... ایک کلیشے بن گیا ہے...... لیکن ایک چیز ہوتی ہے ہیومنزم۔ اگر آپ بنیادی طور پر اس کو مان جائیں کہ سب انسان جو ہیں ان کو زندہ رہنا چاہیے۔ زندہ رہنے کا انھیں حق ہے۔ مارا ماری نہیں کرنی چاہیے اور جو آپ کا کلچر ہے، آئیڈیالوجی ہے، جو آپ کے قومی نظریات ہیں، وہ سب اپنے کرتے

رہیے، لیکن اس طرح کیجیے کہ دوسرے کو نقصان نہ پہنچے۔ آپ باقی دنیا کو
بھی حق دیجیے کہ وہ اپنے طریقے سے سوچ سکے اور اس کے بعد آپ اپنی
حد تک اپنی ترقی کے لیے سوچیے۔۔۔

(حوالہ: ایضاً)

وجودی انسان دوستی کا یہ رنگ قرۃ العین حیدر کی بنیادی پہچان کی حیثیت رکھتا ہے اور اس سطح پر ان کا رویّہ وہی ہے جو آج کی دنیا کے تمام اہم لکھنے والوں کا رویّہ کہا جاسکتا ہے۔ مذہب اور سیاست سے غیر متوازن وابستگی، شخصی اور قومی مفادات سے بے تحاشا شغف نے ہمارے چاروں طرف دہشت اور تنگ نظری کا جو ماحول پیدا کیا ہے، اس سے لاتعلق رہ کر ہم اپنے ادب اور اپنی تخلیقیت تو کیا، اپنی انسانیت کا تحفظ بھی نہیں کر سکتے۔ سلمان رشدی نے کہا تھا کہ ''اگر ادیب دنیا کی عکاسی کا کاروبار سیاست دانوں کے حوالے کر دیں گے تو یہ تاریخ کی بے حد ہولناک اور ذلیل ترین دست برداریوں میں سے ہوگا۔'' ظاہر ہے کہ دنیا فرقہ پرستوں، مذہبی جنونیوں، سیاست کاروں کے سپرد نہیں کی جاسکتی اور نہ ہی کسی معیّن مکتبِ فکر اور دستور العمل کی مدد سے اس کی مسئلوں کا حل تلاش کیا جاسکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر پر گفتگو میں ذہن اس طرف یوں جاتا ہے کہ (پاکستان کے) بعض معروف لکھنے والوں نے اُن کے تخلیقی تصورات اور موضوعات کی تعبیر و تفہیم کے دوران قرۃ العین حیدر کے یہاں تہذیبی حوالوں اور ان کی اجتماعی یادداشت کے پس منظر میں، خاص کر 'آگ کا دریا' کے بعد منظر عام پر آنے والے افسانوں اور ناولوں کو، ایک بندھے ٹکے اور سکہ بند قسم کے قومی تصور کے مطابق سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

مثال کے طور پر فتح محمد ملک، کا یہ کہنا تو سمجھ میں آتا ہے کہ ''قرۃ العین حیدر نے ہمارے فکشن کو گہرے انداز سے سوچنا سکھایا'' لیکن ان کا قرۃ العین حیدر کے یہاں حافظے کے عمل کو اقبال کی مجموعی فکر کے سیاق میں ''آتشِ رفتہ کے سراغ'' کا ہم معنی قرار دینا، قرۃ العین حیدر کے بنیادی موقف کی نفی کرتا ہے۔ بے شک قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں کا ایک اہم عنصر عصرِ رواں کے شور شرابے اور انتشار کی فضا میں گم شدہ وقت کی تلاش سے عبارت ہے۔ یہ تلاش ہمیں انتظار حسین کے یہاں بھی دکھائی دیتی ہے لیکن زندگی کو اس کے رنگارنگ اسالیب، سطحوں اور فصلوں کے ساتھ قبول کرنے والے کسی بھی ذمے دار لکھنے والے کے یہاں اجتماعی یادداشت فرقہ وارانہ، مسلکی اور مکانی و مقامی بنیادوں پر استوار نہیں ہوتی۔ مانوس و مخصوص حوالوں اور CULTURE-SPECIFIC ہونے کا مطلب یہ تو ہرگز نہیں ہوتا کہ لکھنے والوں نے زندگی کی

وسعت اور بوقلمونی کی طرف سے آنکھیں پھیرلی ہیں اور ان کے احساسات کا دریچہ اپنے گرد و پیش سے آگے کی واردات پر کھلتا ہی نہیں۔ جو وقت کسی کہانی یا ناول میں قصے کی بنیاد بنتا ہے وہ نہ تو صرف شخصی ہوتا ہے، نہ صرف اجتماعی۔ تاریخی واقعات، روایتیں، اساطیر، ثقافتی مظاہر اور رسوم مل جل کر وقت کا ایک مہیب سنیریو بناتے ہیں اور اس قصے کو ایک اسٹیج مہیا کرتے ہیں۔ قرۃ العین کا تخلیقی طریق کار یوں بھی امتزاجی ہے۔ اردو فکشن کی تاریخ میں قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی جیسی وسعت، بہاؤ اور Range کہیں اور جو نہیں ملتی تو اس کا سبب بھی یہی ہے کہ پرانے داستان گویوں کی طرح وہ بات سے بات نکالتی جاتی ہیں اور زندگی کے بہ ظاہر ایک دوسرے سے مختلف اور غیر مربوط تماشوں کو ایک مالا میں پروتی جاتی ہیں۔ اس وسعتِ خیال کی جڑیں انسانی علوم اور تجربات کی مختلف زمینوں پر پھیلی ہوئی ہیں۔ تاریخ سے ماقبل التاریخ تک، حقیقت سے خواب تک اور واقعے سے دیو مالا تک رسائی کا یہ اسلوب کم سے کم اردو فکشن کے پس منظر میں، صرف قرۃ العین حیدر سے مخصوص ہے اور اس سطح پر اُن کا کوئی ثانی نہیں ہے۔ شاید اسی لیے، قرۃ العین حیدر کے اثر سے ان کے بعد کا کوئی بھی قابلِ ذکر لکھنے والا مشکل سے ہی بچ سکا ہے۔ اُن کا یہ اثر دو سطحوں پر دیکھا جاسکتا ہے۔

ایک تو سوانحی ناول یا فیملی ساگا کے طور پر ناول لکھنے کا چلن جس نے پچھلے کچھ برسوں میں، بالخصوص 'کارِ جہاں دراز ہے' کی اشاعت کے بعد سے خاصا زور پکڑا ہے اور Non-fiction ناول کی ایک اچھی بری روایت اردو میں بھی قائم ہو چکی ہے۔ دوسرے قرۃ العین حیدر کے اسلوب کی تقلید کی روش، زیادہ تر سطحی قسم کی مماثلتیں پیدا کرنے کی کوشش کے طور پر۔

اس سلسلے میں دل چسپ بات یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے تخلیقی سفر کی رفتار، اُن کی تقلید کرنے والوں کے مقابلے میں ہمیشہ بہت تیز رہی ہے۔ چناں چہ 'ستاروں سے آگے' اور 'شیشے کے گھر' کا استعاراتی اور علامتی اسلوب اور ان مجموعوں میں شامل کہانیوں کا غنائی اور نیم شاعرانہ آہنگ ہمارے یہاں ان مجموعوں کی اوّلین اشاعت (۱۹۴۷ء۔۱۹۵۴ء) کے بہت دنوں بعد ایک نئی حسیّت کی تشکیل اور جدیدیت کے میلان کی اجتماعی قبولیت کے دور میں عام ہوا۔

'ستاروں سے آگے' اور 'شیشے کے گھر' کو اردو کی نئی کہانی کا رول ماڈل اسی لیے کہا گیا ہے کہ ان کہانیوں میں، بہ قول محمود ایاز، انسانی روح کی تنہائی اور دکھ کے مسئلے کو معاصر عہد کی ذہنی اور جذباتی حقیقتوں کے سیاق میں پہلی بار ایک اجتماعی المیے اور آشوب کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

انسانی روح کی تنہائی، دکھ کی ازلی اور ابدی سچائی، وقت کا بھاری بوجھ اور جبریت، بکھراؤ اور موت کا

ناگزیر تماشا جو ہر زندگی کا عقبی پردہ کہا جاسکتا ہے اور ہر انسانی جدوجہد کا انجام، یہ آرٹ اور ادب کی عمومی روایت کا آسیب یا OBESSIONS نہیں ہیں۔ انھیں انسانی ہستی کا محور کہنا چاہیے کہ زندگی کا ہر منظر نامہ اسی غم آلود دائرے کے گرد مرتب ہوتا ہے۔ بہ قول شوپن ہار، موت نہ ہوتی تو نہ فلسفہ وجود میں آتا نہ شاعری۔ انسان کا انفرادی اور اجتماعی وجود اسی بیک ڈراپ کے ساتھ اپنے ہزار شیوہ رنگوں کی نمائش کرتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی کے ادبی میلانات اسی حقیقت کے واسطے سے پہچانے جاتے ہیں۔ ایلیٹ کی خرابہ (The Waste Land)، جیمس جوائس کی یولیسس اس پورے دور کے شناختی نشان جو کہے گئے تو اسی لیے کہ تاریخ اور وقت کے ایک نئے شعور کی تشکیل اسی پس منظر میں ہوئی تھی۔ اس دور کے ایک ادبی مورخ فریڈرک جے ہوف مین کے لفظوں میں ''ادب اگر تاریخ کے لیے اہمیت کا حامل سمجھا جاتا ہے تو اس لیے نہیں کہ اس کی حیثیت ایک سماجی دستاویز یا سیاسی اور فکری تاریخ کے فٹ نوٹ کی ہے، بلکہ اس لیے کہ ادب اپنے زمانے کے بنیادی مسئلوں اور سوالوں کی شناخت، تفہیم اور تعبیر کا ایک اعتبار کے قابل وسیلہ بھی ہے۔'' قرۃ العین حیدر پر ایک اعتراض اکثر وارد کیا جاتا ہے کہ ان کے یہاں (خصوصاً ناولوں میں) تاریخ کا سایہ ضرورت سے زیادہ طویل اور تاریخ کا عمل دخل بہت نمایاں ہے۔ ایک مضمون (ایوان اردو، دہلی، اکتوبر ۱۹۹۱ء) میں خود قرۃ العین حیدر نے تاریخ کی طرف اپنے رویے کی بابت یہ وضاحت کی تھی کہ:

> ''......جس قسم کے ناول میں لکھتی ہوں، ان کے لیے تو ریسرچ ظاہر ہے کہ بے حد ضروری ہے۔ علاوہ ازیں مصوری، آرٹ، ہسٹری، آرکیالوجی اور موسیقی سے میری گہری دل چسپی اس چھان پھٹک میں معاون ثابت ہوتی ہے، یہ کون سی انوکھی بات ہے!''

## (۴)

ظاہر ہے کہ قرۃ العین حیدر سے پہلے، اردو ناول کی روایت میں اس رویے کے نشانات تقریباً معدوم ہیں لیکن مغربی دنیا، جہاں ایک صنف کے طور پر ناول کے پاؤں جمے، وہاں تقریباً ہر بڑی زبان کے ادب میں اجتماعی تجربوں، روایتوں اور تاریخ وسوانح سے متعلق مآخذ نے ناول کے لیے بنیادی مواد فراہم کیا ہے۔ انگلستان کا صنعتی انقلاب، فرانسیسی انقلاب، روسی انقلاب، اطالوی نشاۃ

ثانیہ کے بعد یورپ میں رو کا نما ہونے والی ذہنی اور جذباتی تبدیلیاں، جنگیں اور انقلابات، جدید یورپ کی تخلیقی اور ادبی روایت سے ان سب کا تعلق، بہت مستحکم ہے۔ کولونیل عہد کی ترجیحات اور تعصّبات کے سلسلے میں ہمارا موقف جو بھی ہو۔ یہ واقعہ بہرحال مسلّم ہے کہ ہمارے زمانے کی ادبی روایت پر مغرب اور مشرق کے امتیازات سے قطع نظر، اور اردو کے تخلیقی معاشرے میں ہمارے اپنے ماضی اور اجتماعی تشخص کی بالادستی پر اِصرار کے باوجود، مغربی زمینوں سے ظہور پذیر ہونے والے ادبی تصورات اور قدروں نے بہت جلد ایک عالم گیر سچائی کی حیثیت اختیار کرلی۔ معاصر ادب اور ادیبوں کے ایک بہت بڑے حصّے پر مغربی فکر و فلسفہ اور فنی اسالیب اور تجربات کے اثرات سے انکار ممکن نہیں۔ مغرب پرستی اور بدیسی رویّوں سے غیر مشروط شغف بے شک معیوب ہے۔ لیکن مقامیت کے عناصر اور وطن دوستی کے جذبے کی زائیدہ خوش گمانیوں کا موقع بے موقع اظہار بھی، ایک طرح کی نفسیاتی بیماری ہے۔ بیسویں صدی، اپنی حشر سامانیوں کے باوجود بہرحال مغرب کی صدی ہے۔ ایک نئے مشرقی شعور اور طرزِ احساس کی تشکیل و تشخص کے بہت سے وسیلے بھی ہم تک مغرب ہی کی وساطت سے پہنچے۔ قرۃ العین حیدر کی ''مشرقیت'' ان کا اجتماعی ماضی ان کے احساسات کے گرد کسی طرح کا حصار نہیں کھینچتے۔ چناں چہ ان کا شعور مشرق و مغرب کے محدود تصور کی گرفت سے حیرت انگیز حد تک آزاد ہے۔

ان کی بصیرت یکساں آزادی کے ساتھ مشرق اور مغرب دونوں دنیاؤں میں سفر کرتی ہے۔ اُن کا طرزِ احساس اور ان کے اسالیبِ اظہار نہ تو صرف مشرقی ہیں نہ صرف مغربی۔ اردو فکشن کی روایت میں قرۃ العین حیدر سے پہلے اور ان کے بعد بھی افکار اور احساسات کی یہ کشادگی کہیں اور دکھائی نہیں دیتی۔ قرۃ العین حیدر نے ایک سی سہولت کے ساتھ مشرق اور مغرب دونوں کی ادبی روایات سے استفادہ کیا ہے۔

میرا خیال ہے کہ اردو فکشن کے ممتاز ترین ترجمانوں میں بھی مغربی فکشن اور جدید مغربی فلسفوں اور ذہنی و تخلیقی روایتوں سے قرۃ العین حیدر کی جیسی واقفیت شاید کسی اور لکھنے والے کے حصّے میں نہیں آئی۔

## (۵)

قرۃ العین حیدر کے پہلے ناول 'میرے بھی صنم خانے' کی اشاعت ان کے افسانوں کی کتاب 'ستاروں سے آگے' کی اشاعت (۱۹۴۷ء) کے ٹھیک دو برس بعد (۱۹۴۹ء) ہوئی تھی۔ گویا کہ ان کے تخلیقی سفر کی روداد تقریباً اسی مدت پر پھیلی ہوئی ہے جسے آزاد ہندوستان کی تاریخ کا نام دیا جاتا ہے۔ اس پورے عرصے کے تہذیبی اور تخلیقی کلچر پر تاریخ کا بوجھ بہت حاوی رہا ہے۔ ایک خاص طرح کے کولونیل طرزِ فکر (MINDSET) کا دائرہ، پھر اس دائرے سے نجات کی ایک شعوری کوشش، آزادی اور تقسیم سے پہلے کی اجتماعی تاریخ اور معاشرت، پھر فسادات، ہجرتیں، ذہنی اور جذباتی جلاوطنی اور دربدری کا احساس، تنہائی اور گمشدگی کے سائے میں نئے سرے سے اپنی جڑوں کی تلاش، ایک نئے تکنالوجیکل تمدن کا آشوب، مغرب اور مشرق کے بنتے بگڑتے رشتوں کے سیاق میں اپنے تشخص کی جستجو اور پھر ایک نئی شناخت کا تصور، قومیت اور بین الاقوامیت، مقامیت اور انفرادی و اجتماعی سطح پر ایک عالم گیر انسانی صورت حال کی کشمکش۔ غرض کہ ایک خاصا بھرا پرا عقبی پردہ ہے جس کے حوالے معاصر عہد کے فکشن میں، شاعری میں اور فنون لطیفہ میں بکھرے ہوئے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقی زندگی کے اہم نشانات یہ ہیں: آگ کا دریا (۱۹۵۹ء)، آخرِ شب کے ہم سفر (۱۹۷۱ء) 'گردشِ رنگ چمن (۱۹۸۸ء)، چاندنی بیگم (۱۹۸۹ء) 'کارِ جہاں دراز ہے' (۱۹۹۰ء) کے ساتھ ساتھ ان کے افسانوی مجموعوں پت جھڑ کی آواز (۱۹۶۷ء)، روشنی کی رفتار (۱۹۸۲ء) طویل کہانیوں یا ناولٹس دلربا، سیتا ہرن، چائے کے باغ، اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو...... (چار ناولٹ ۱۹۸۹ء) اور ان کے سفرناموں، رپورتاژ، ترجموں، تبصروں سے لے کر اُن کی حالیہ کتابوں (دامان باغباں (خطوط)، داستانِ عہد گل (مضامین)، کفِ گل فروش (تصاویر کا مرقعہ) جو اشاعت کے آخری مرحلے میں ہے اور جسے سوانحی ناول 'کارِ جہاں دراز ہے' کے سلسلے کا ایک حصّہ سمجھنا چاہیے، اس پورے سرمائے پر نظر ڈالی جائے تو ایک نہایت مصروف، سرگرم اور نتیجہ خیز تخلیقی زندگی کا خاکہ مرتب ہوتا ہے، ایک کل وقتی ادیب کی زندگی کا منظرنامہ، ایک پُر پیچ اور طویل مسافت۔ لیکن اس سلسلے میں سب سے خاص بات یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کا یہ سارا سفر نہ تو سیدھا سادا سلسلہ وار رہا ہے، نہ ہی کسی معیّن، طے شدہ منزل کی طرف۔ راستے بھی پیچیدہ اور منزل بھی مبہم اور ناتمام۔ یہ ایک دائرے کا سفر ہے چناں چہ کسی عام لکھنے والے کے ذہنی ارتقا کی قسم کا عنوان اس پر چسپاں نہیں کیا جاسکتا۔

ہمارے زمانے کے فکشن لکھنے والوں میں قرۃ العین حیدر کے بعد دوسری واحد مثال انتظار حسین کی

ہے جوتقریباً اسی طرح کے بے نام، تضادوں سے بھرے ہوئے، نیم روشن راستوں سے گزرنے کے بعد اپنے موجودہ تخلیقی منطقے تک پہنچے ہیں اور یہ منطقہ بھی ہر طرح کی ادعائیت اور قطعیت کے عنصر سے خالی ہے۔ تخلیقی آزادی، جسے تخلیقی تنہائی کی ہی ایک شکل سمجھنا چاہیے اور صرف اپنے اعصاب واحساسات کی منڈیر پر روشن چراغوں کی مدد سے اپنے آپ کو اور اپنی دنیا کو دیکھنے کی دیانت دارانہ کوشش جس کا دائرہ ہماری پوری اجتماعی تاریخ کے گرد پھیلا ہوا ہو، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی تخلیقات میں سب سے زیادہ نمایاں اور جلی خطوط میں دیکھا جاسکتا ہے۔ برصغیر کی تقسیم سے لے کر اب تک کی اجتماعی زندگی کا آشوب جس طرح ان دونوں کے یہاں اُجاگر ہوا ہے، اس نے ان کے بعد کے لکھنے والوں کے لیے ایک رول ماڈل کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ یہ دو دبستاں ہیں، نئی حسیت کی تشکیل وترسیل میں سرگرم اور بہت سے لکھنے والوں کے لیے۔ ان سے اتفاق اور اختلاف کی شعوری جدوجہد کے بغیر کسی نئی تصویر کا بننا محال ہے۔ شاید کوئی بھی نیا لکھنے والا ان سے صرفِ نظر کر کے آگے نہیں جاسکتا۔ ان دونوں پر ماضی پرستی اور نوسٹیلجیا کا الزام عائد کیا جاتا ہے اور دونوں کے بارے میں یہ حقیقت بھلا دی جاتی ہے کہ کسی بھی ذمے دار اور سنجیدہ لکھنے والے کا ماضی صرف اُس کا ماضی نہیں ہوتا۔ اجتماعی ماضی کو دونوں کے یہاں ایک مرکزی حوالے کی حیثیت حاصل ہے۔ چناں چہ جب بھی کوئی نیا لکھنے والا تاریخ کے تناظر کے ساتھ اپنے تجربے کی روداد بیان کرنے کے لیے اُٹھے گا اُس کی نظر لامحالہ ان کی طرف جائے گی۔

ان میں قرۃ العین حیدر کا کینوس زیادہ وسیع اور دقت طلب ہے۔ انتظار حسین میناتور بناتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر میورلز پینٹ کرتی ہیں۔ بڑے اسٹروکس کے ساتھ اور ایک کثیر الجہتی بلیو پرنٹ کے مطابق۔ اس بیّن فرق کے باوجود دونوں کے یہاں ایجاز بیان، اشاریت اور فن کارانہ ضبط کے اوصاف مشترک کہے جاسکتے ہیں۔ انتظار حسین کے ناولوں 'بستی'، 'تذکرہ' اور 'آگے سمندر ہے' کی مجموعی فضا بہت مرتکز اور ان کی کہانیوں سے مماثل ہے۔ اس کے برعکس قرۃ العین حیدر کی کہانیوں میں بھی ان کے تخلیقی طریق کار اور طرزِ احساس کی بہتر ترجمانی ان کہانیوں سے ہوتی ہے جو طویل ہیں اور افراد کے بجائے تہذیبوں کو اپنا موضوع بناتی ہیں، CULTURAL-CENTRIC ہیں اور ایک طرح کے مہم جویانہ سفر کی نشان دہی کرتی ہیں۔ آئینہ فروشِ شہر کوراں، دریں گرد سوارے باشد، سیتا ہرن، ہاؤسنگ سوسائٹی، قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے اور ملفوظات حاجی بابا بیگ تاشی، کرداروں سے زیادہ تاریخ کے کسی خاص مرحلے میں اجتماعی انسانی صورت حال، تہذیبوں اور معاشرتی لینڈ اسکیپس پر مبنی کہانیاں ہیں۔ بنی اسرائیل، ہندو، بودھ، مسیحی، پارسی، اسلامی اور متصوفانہ روایات، رسوم، اساطیر، اقدار اور عقائد، قرۃ العین حیدر کے یہاں ایک

پُراسرار کیمیاوی ترکیب کے عمل سے گزرنے کے بعد مہیب اور پُر جلال انسانی تجربوں کی تصویر بن جاتے ہیں۔

## (۶)

وحید اختر نے قرۃ العین حیدر سے متعلق اپنے مضمون (آگ کا دریا' پر وجودیت کے اثرات مشمولہ اردو فکشن، مرتبہ آل احمد سرور) میں لکھا تھا:

> ''......(یہ) پہلا اردو ناول ہے جو موجودہ عہد کے انسان اور اس کے مسائلِ وجود پر بھر پور روشنی ڈالتا ہے۔۔۔ یہ 'اداس نسلیں' سے قبل شائع ہوا تھا۔ اس ناول کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ قرۃ العین نے ہزاروں برس کے وسیع پس منظر کو ناول کے کینوس پر پھیلا دیا ہے۔ اس طرح ہندوستان کی کئی ہزار سالہ تاریخ، کلچر، فلسفے اور رسم و رواج اس دریا کی موجوں میں سمٹ آتے ہیں۔ اس لحاظ سے شاید یہ دنیا کے ادب میں اپنی طرز کی پہلی اور منفرد کوشش ہے۔''

گویا کہ جس طرح 'ستاروں سے آگے' اور 'شیشے کے گھر' کی کہانیوں سے اردو کہانی میں استعاراتی اور علامتی اظہار کی داغ بیل پڑی اور اردو افسانے کی تاریخ میں روایتی بیانیہ سے آگے ایک نئے دستور نے رواج پایا، اسی طرح 'آگ کا دریا' کی اشاعت، ناول کی ہیئت اور مزاج میں ایک انقلابی تغیر کا سبب بنی۔ یہاں سے ناول کی ایک نئی پہچان اور ایک نئی تعریف مقرر ہوئی، ایک نئی شعریات کا ظہور ہوا۔ 'آگ کا دریا' کی وساطت سے ہمیں اس صف کو اور اس عہد کو دیکھنے کا ایک نیا زاویہ میسّر آیا۔ اردو کے عام قاری کی رسائی اب اس حقیقت تک ہوئی کہ:

> ''وقت اور تاریخ کے حضور کوئی آدمی غیر معمولی نہیں۔۔ سب اس کے ہاتھ میں کلدار کھلونے ہیں۔ سمراٹ چندر گپت ہوں یا کوٹلیہ، حسین شاہ شرقی اور شیر شاہ اور اکبر، سدھارتھ ہوں یا شنکر آچاریہ، ابن رشد ہوں یا فارابی اور ابن خلدون۔۔ یہ سب وقت کے دھارے میں بہہ چکے ہیں۔''
>
> (وحید اختر، حوالہ ایضاً)

یعنی یہ کہ اس کہانی کی مالا میں جانے پہچانے کرداروں کے ساتھ ایک طاقت ور اور فعال، بہ ظاہر خاموش اور نادیدہ کردار بھی پرویا ہوا ہے، اور کہانی جس حد تک ظاہر ہے، یہ کردار اتنا ہی مخفی ہے۔ یہ نادیدہ کردار 'میرے بھی صنم خانے سے'، 'چاندنی بیگم' تک، ہر جگہ اپنے ہونے کا پتہ دیتا ہے، ہر چند کے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انسانی وجود اور صورت حال کی بابت قرۃ العین حیدر کے زاویۂ نظر میں تبدیلی بھی پیدا ہوئی ہے اور انسانی تجربوں کی تہہ میں تاریخ کی منطق سے زیادہ اب وہ (چاندنی بیگم میں) غیر متوقع واقعات، انہونیوں اور اتفاقات کی زیادہ قائل دکھائی دیتی ہیں۔ اس طرح اُن کے ناولوں کا باطنی منظر نامہ بھی بدلا ہے اور اُن کے ہیئت، حیثیت اور ظاہری صورت بھی ویسی نہیں رہی جس کی بنیاد پر کرشن چندر اور عصمت چغتائی نے انھیں موردِ الزام ٹھہرایا تھا۔ 'چائے کے باغ'، 'دل ربا'، 'اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'، 'آخرِ شب کے ہم سفر'، 'چاندنی بیگم' کے کرداروں کا طبقاتی نقشہ اور پس منظر بالکل مختلف ہے۔ وہ اشرافی اور نفاست آمیز تراشیدہ رویّے جن سے قرۃ العین حیدر کی ابتدائی تحریریں صاف پہچانی جاتی تھیں، اُن کی جگہ اب ایک جمہوری زاویۂ نظر اور تکلف یا پیچ سے عاری اسلوب نے لے لی ہے۔ معاصر عہد کے اخلاقی زوال، تہذیبی ابتذال، صارفیت، تشدّد، فرقہ واریت اور ڈی ہیومنائزیشن کے ایک مسلسل اور متواتر عمل کے نتیجے میں روز بروز بڑھتی ہوئی سنگ دلی اور جارحیت، بدمذاقی اور بدہئیتی اب قرۃ العین حیدر کے نئے انسانی سروکار اور توجہ کے مراکز بن گئے ہیں۔ نچلے طبقوں کی عورتیں اور مرد، روزانہ اجرت پر کام کرنے والی گھریلو لڑکیاں، گانے بجانے والے، مزدور اور کاری گر، (ڈی ہیومنائزیشن) ان کی تخلیقات میں ایک بالکل ہی مختلف منظریہ مرتب کرتے ہیں۔ اپنے حافظے کا استعمال قرۃ العین حیدر کبھی نئی حقیقتوں کی پیمائش کے وسیلے کے طور پر کرتی ہیں، کبھی موجودہ صورت حال کی ابتری اور ابتذال کے خلاف ایک احتجاج کے طور پر۔ ماضی کو بھول جانا اپنے آپ کو کھودینے کے مترادف ہے۔ جس طرح تاریخ ایک زندہ مظہر ہے، اسی طرح ماضی کی بھی ایک جیتی جاگتی حقیقت ہوتی ہے۔ عراق پر امریکی جارجیت کے حالیہ واقعات کے سیاق میں اپنے ایک مضمون کا خاتمہ بھاسکر گھوش نے میلان کنڈیرا کے اس اقتباس پر کیا ہے کہ ''اس اقتدار کے خلاف عوام کی جدوجہد دراصل فراموش کاری کے خلاف حافظے کی جدوجہد کہی جاسکتی ہے۔'' ماضی کو یاد کرنا دراصل حال سے اپنی بے اطمینانی کو ظاہر کرنا ہے۔ اسی لیے ''حال مست'' اور ''کھال مست'' اشخاص ماضی کو زندہ رکھنے کی ہر کوشش میں اپنی تباہی کے آثار دیکھتے ہیں۔ یہ گمان کہ صرف حال حقیقت ہے یا موجودہ حقیقت کے سوا، کسی اور حقیقت کا وجود نہیں، ایک طرح کی تہذیبی سیاست اور نفسیاتی بیماری ہے۔ ماضی کا احساس، بہ قول لائنل ٹرلنگ، بڑے لکھنے والوں کو ایک اخلاقی موقف بھی فراہم کرتا ہے، اسی لیے دنیا بھر کے ادب میں ''گم شدہ وقت کی تلاش'' کو ایک مستقل تخلیقی رویّے کی حیثیت

سے بھی دیکھا گیا ہے۔ ''ماضی کا احساس'' خطرناک صورت بھی اختیار کرتا ہے، لیکن صرف اُس وقت جب یہ احساس سیاست کی گرفت میں آجاتا ہے اور سیاست داں اسے اپنی مصلحت اور ضرورت کے مطابق ایک خاص شکل میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ تاریخ کو بار بار نشانہ بنانے کی کوشش، جو اقتدار کی سیاست کا ایک بنیادی ایجنڈا بھی کہی جاسکتی ہے، یہ کوشش صرف اس لیے کی جاتی ہے کہ ماضی اور تاریخ ہمارے شعور کے اُفق سے کبھی غائب نہیں ہوتے۔ سیاست داں ماضی کو اس لیے بدلنا چاہتا ہے کہ وہ مستقبل کو بدلنا چاہتا ہے۔ تاریخ کے گھاؤ اسے پریشان کرتے ہیں، مشتعل کرتے ہیں، اسے محجوب اور منفعل کرتے ہیں۔ چناں چہ وہ تاریخ کو مسخ کرکے اُسے ایک من مانے روپ میں دیکھنا اور دکھانا چاہتا ہے۔ ''تخلیقی شعور'' کا حصّہ بننے کے بعد ماضی کا احساس اور تاریخ حال کے جبر سے بچاؤ کا ایک سادھن، ایک مزاحمتی وسیلہ، ایک اخلاقی قدر اور گردوپیش کے طوفانِ بے تمیزی میں ایک دارالامان بھی بن جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اپنی کہانیوں اور ناولوں میں اپنے حافظے اور تاریخ سے جتنی گہری اور پُرپیچ سطح پر یہ کام لیا ہے، اسے سمجھے بغیر نہ تو ان کے تخلیقی تناظر کی فہم ممکن ہے نہ اُن کے عدیم المثال بیانیہ کی بُنت کو سمجھا جاسکتا ہے۔

## (۷)

اب یہاں قرۃ العین حیدر کی مختلف تحریروں سے یہ تین اقتباسات بھی دیکھتے چلیں۔۔ ایک گفتگو کے دوران اُنھوں نے کہا تھا:

> ''میں نے تو یہ مونولوگ، درونِ ذات کا انعکاس، شعور کی رو اور تجریدی خیال آرائی وغیرہ سے ان دنوں استفادہ کیا تھا جب ۱۹۴۰ء میں میری کم عمری کا زمانہ تھا۔ 'ستاروں سے آگے' میں میری کہانیاں اسی نئے پن کا عکس پیش کرتی ہیں۔ ان میں ایسے تمام خیالات ملتے ہیں جو اردو میں دوسری نسل کا موضوع بنے۔ میرے لیے تو اب یہ سب کچھ قصّہء پارینہ ہے۔۔
>
> ایک مشہور نقاد نے مجھ سے اعتراضاً کہا تھا کہ 'آخر شب کے ہم سفر' پیور ناول نہیں ہے۔ 'آگ کا دریا' کو نوئل ناول نہیں کہا گیا کیوں کہ یہ اصطلاح اس وقت یہاں غالباً نہیں پہنچی تھی 'کارِ جہاں دراز ہے' بھی مغربی تنقید کے

بہت سے نظریوں کی کسوٹی پر کسا گیا۔ پورا نہ اُترا۔ کہیں فٹ نہ بیٹھا۔ اُس وقت تک Non-Fiction ناول بھی شاید کسی نے نہیں سنا تھا۔ بالآخر فیصلہ یہ کیا گیا کہ اسے Roots نے انسپائر کیا ہے۔ حالاں کہ وہ Roots کی اشاعت سے پہلے لکھا گیا تھا۔ اس کہانی کی داغ بیل میں نے یلدرم کی وفات کے چند روز بعد ہی ڈال دی تھی اور مدتوں بعد اس پر باقاعدہ کام شروع کیا۔ یہ میری والدہ کی ادبی روایت تھی جنھوں نے ۱۹۴۲ء میں اپنے حالات زندگی بڑے دل چسپ انداز میں بہ طور روزنامچہ لکھنے شروع کیے تھے......

اور ذیل کا اقتباس ان کے ایک مضمون سے ماخوذ ہے (مطبوعہ ایوان اردو، اکتوبر ۱۹۹۱ء)۔

''میرے لیے فیوڈل طبقے کی نوحہ خوانی کا جو لیبل یہی حضرات پچھلے دور میں لگا گئے۔ وہ نقادوں کی ہر پیڑھی اور ہر مدرسۂ فکر کو منتقل ہوتا گیا۔۔ چناں چہ 'چاندنی بیگم' کی خالص عصری مسائل کی کہانی بھی اُن کو ماضی کی نوحہ خوانی معلوم ہوئی کیوں کہ وہ ماضی کو حال سے مربوط دیکھنا نہیں چاہتی۔''

(بحوالہ، قرۃ العین حیدر، ایک مطالعہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۲ء)

واقعہ یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات کے ذہنی اور جذباتی مآخذ کی طرح، اُن کے اسٹرکچر اور اُن کی فنی حکمتِ عملی کے انداز اور اسالیب بھی قاری پر یہ شرط عاید کرتے ہیں کہ وہ خود قرۃ العین حیدر کی قائم کردہ شرطوں پر ان تخلیقات کے مفہوم اور مطلب تک پہنچے۔ ہمارے یہاں فکشن کی تنقید بالعموم بہت بندھے ٹکے ضابطوں کی پابند رہی ہے۔ اس کا عام سبب یہی رہا ہے کہ اُنیسویں صدی میں نذیر احمد سے رسوا تک ناول کی جو روایت مرتب ہوئی تھی، بیسویں صدی میں پریم چند، عزیز احمد اور ۱۹۳۶ء کے انقلابی میلانات کے ساتھ آراستہ ہونے والی ترقی پسند ادیبوں کی نمائندہ صف کے کارناموں کے باوجود اس میں کچھ خاص فرق نہیں آیا۔ وارث علوی کی یہ شکایت کہ اردو فکشن کا دامن بڑے ناولوں سے خالی ہے، بڑی حد تک درست ہے۔ یورپ کے جدید دور کے ادب سے ہٹ کر بھی خود ہندوستان کی زبانوں میں ناول کا جو سرمایہ سامنے آیا، اس میں فکری گہرائی اور تخلیقی رنگارنگی کے نشانات اردو کی بہ نسبت کہیں زیادہ روشن اور وقیع ہیں۔ ہمارے یہاں پریم چند، منٹو، بیدی، عصمت، کرشن چندر، عزیز احمد، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، علی عباس حسینی،

حیات اللہ انصاری نے افسانے کی سطح بے شک بہت بلند کی اور ایسی کئی کہانیاں وجود میں آئیں جو عالمی معیار کی کہانیوں کے ساتھ رکھی جا سکتی ہیں لیکن یہی بات قرۃ العین حیدر یا اُن سے پہلے لکھے جانے والے ناولوں کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی۔ (امراؤ جان ادا اور گئودان کی حیثیت استثنائی ہے۔) ہمارے مشہور ناولوں کی دنیا اُس دنیا کی بہ نسبت بہت محدود اور کم عیار دکھائی دیتی ہے جس کی تشکیل فرانسیسی، جرمن، روسی اور انگریزی ناول کے مشاہیر نے کی تھی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ قرۃ العین حیدر سے پہلے ہمارے بیشتر ناول نگار مغربی ناول کی سطح اور معیار کے مضمرات سے اچھی طرح واقف نہیں تھے۔ دوسری یہ کہ بڑا ناول لکھنے کے لیے جو منصوبہ بندی، اہتمام اور ریاضت درکار ہوتی ہے اس کا بار اُٹھانے کی سکت ان میں نہیں تھی۔ غزل کے شعر کا جادو دو چار تخلیقی شراروں کی مدد سے بھی جگایا جا سکتا ہے اور اکا دکا اچھے شعر معمولی تخلیقی بساط رکھنے والوں پر بھی نازل ہو سکتے ہیں۔ لیکن ہر شاعر رزمیہ اور طویل نظم تو نہیں لکھ سکتا۔ شاید اسی لیے مختصر افسانے کی ایک روایت تو ہمارے باکمالوں نے قائم کر دی اور دوسری صف کے افسانہ نگاروں نے بھی اس کا سلسلہ برقرار رکھا، لیکن ناول کے معاملے میں یہ مرحلۂ شوق سہل نہ تھا۔ قرۃ العین حیدر نے اردو ناول کی تاریخ میں جو اجتہادی رول ادا کیا ہے، اس کی جہتیں کثیر بھی ہیں اور مشکل بھی۔ اسی لیے سنجیدگی کے ساتھ اُن کی تقلید کرنے والوں میں بھی جمیلہ ہاشمی کے دشت سوس، نثار عزیز بٹ کے کاروانِ وجود (اور خدیجہ مستور کے 'آنگن' کے سوا، کسی اور ناول کا چراغ نہیں جلا۔ یوں تو کچھ نیم خواندہ خواتین حتیٰ کہ بعض نئے فکشن نگاروں نے بھی قرۃ العین حیدر کی پکی پکی نقل اس طرح اُتارنے کی جستجو کی کہ انگریزی کے کچھ غلط سلط لفظ اور محاورے اپنے جملوں میں ٹانک دیے اور کچھ پارٹیوں وغیرہ کا ذکر کر دیا۔ خصوصاً ''آگ کا دریا'' کی تقلید کا میدان نئے لکھنے والوں کے یہاں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ تقلید اردو سے آگے ہندی میں بھی نظر آئی جہاں اردو کی بہ نسبت ناول کی صنف نے پچھلے چند برسوں میں زیادہ ترقی کی ہے اور کچھ بہت اچھے ناول لکھے گئے ہیں۔ تاہم یہ واقعہ اردو ناول کی تاریخ کے سیاق میں ایک خاص اہمیت رکھتا ہے کہ ہمارے زمانے کے سب سے زیادہ قابلِ ذکر ناول (اُداس نسلیں، لہو کے پھول، بستی، تذکرہ، بہاؤ، علی پور کا ایلی) آگ کا دریا کی اشاعت کے بعد لکھے گئے اور یہ قرۃ العین حیدر کے بالواسطہ اثر سے آزاد نہیں ہیں۔ آج بھی اردو کے ناول نگاروں کی اکثریت، بہ قول چودھری محمد نعیم؛ ''تاریخ، حافظے، افسانہ اور حقیقت کے اسی دائرے'' میں گردش کرتی ہوئی نظر آتی ہے جو قرۃ العین حیدر سے منسوب ہے۔ تقلید اور پیروی کا یہ رویہ ناول سے زیادہ افسانے میں برگ و بار لایا۔ انور غالب کی تخلیقات اپنے بعض امتیازات کے باوجود بہت کم معروف ہوئیں۔ البتہ نکہت حسن اور خالدہ حسین کی کہانیوں میں جو خیال انگیز داخلی منظر کشی، حاضر و غائب کو ملانے کی جو کامیاب کوشش اور زبان و

بیان پر جو تخلیقی گرفت دکھائی دیتی ہے، اس سے یہ توقع وابستہ کی جا سکتی تھی کہ انھوں نے اگر ناول کی صنف کو بھی برتا ہوتا تو قرۃ العین حیدر کی روایت کے کچھ نئے گوشے منور ہو سکتے تھے۔ قرۃ العین حیدر ادب میں لیڈیز کمپارٹمنٹ کی قائل نہیں ہیں اور اردو فکشن کی روایت میں ان سے پہلے حجاب امتیاز علی اور عصمت چغتائی نے اور اُن کے بعد ہاجرہ مسرور، فہمیدہ ریاض، زاہدہ حنا، جیلانی بانو، ذکیہ مشہدی اور ان سب سے قطعاً مختلف خالدہ حسین نے کم یاب محاسن سے مالا مال جس بیانیہ اسلوب کی تعمیر کی ہے، اُس پر نسائیت کا ایک خاموش رنگ حاوی ہے۔ نسائی حسیت بیانیہ اسالیب سے ایک خلقی مناسبت رکھتی ہے، چناں چہ بعض تقریباً گم نام خواتین (مثلاً سکینہ جلوانہ) نے بھی انتہائی فطری بہاؤ کے ساتھ اپنے مشاہدات افسانے کے طور پر مرتب کیے ہیں (صحرا کی شہزادی) اور کہانی لکھنے کی بہ ظاہر کسی ارادی کوشش کے بغیر اچھی کہانیاں لکھی ہیں۔ کہانیاں اور قومی ثقافتیں بالعموم ایک علامتی رشتے میں پروئی ہوئی ہوتی ہیں اور جیسا کہ میناکشی مکرجی نے ہندوستانی ناول کے ایک جائزے کے دوران کہا تھا، تمام بیانیوں کو اسی لیے ایک مخصوص زمانے اور ثقافتی پس منظر کے سیاق میں پڑھا جانا چاہیے۔ یہ پس منظر مرتب ہوتا ہے روزمرّہ زندگی کی صورت گری کرنے والی اشیا اور ناموں کے حوالے سے، جن پر نسائی حسیت اور شعور کی گرفت نسبتاً زیادہ مستحکم ہوتی ہے۔ خیر، یہ تو ایک ضمنی اشارہ تھا لیکن اسی سلسلے میں ایک بات جو اکثر بھلا دی جاتی ہے، یہ ہے کہ کسی بھی بیانیے کی تشکیل تو بے شک ایک خاص ثقافت کے پس منظر میں ہوتی ہے، مگر اس ثقافت کی تعمیر اور اس کے مفہوم کے تعین میں وہ بیانیہ بھی بہر حال معاون ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے قرۃ العین حیدر کی کہانیوں اور ناولوں کا رول بہت موثر رہا ہے۔ فتح محمد ملک کا یہ قول کہ ''ایک مدت کے بعد قرۃ العین حیدر ہمارا اجتماعی حافظہ بن کر نمودار ہوئی ہیں، اسی حقیقت کے ادھورے ادراک پر مبنی ہے۔ ادھورا اس لیے کہ ''اپنے اجتماعی حافظے'' کی حد بندی وہ ایک طرح کے نیم سیاسی اور علاحدگی پسندانہ رویے کی رہنمائی میں کرتے ہیں جب کہ قرۃ العین حیدر اپنی بصیرت میں ارتقا اور تبدیلی کے کچھ ناگزیر اشاروں کے باوجود اپنے تہذیبی تناظر کو نہ تو محدود کرتی ہیں نہ اس وسیع المشرب امتزاجی زاویۂ نظر سے دست کش ہوتی ہیں جو میرے بھی صنم خانے سے لے کر شاہراہِ حریر تک ان کی تمام تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔

(۸)

آج قومی اور بین الاقوامی، دونوں سطحوں پر ہم جس انسانی صورت حال سے دوچار ہیں، اُس کے

پیش نظر موجودہ ماحول کے درجۂ حرارت کو نظر انداز کر کے، ادیب ہونا تو دور رہا، اپنی عام انسانی حیثیت کے ساتھ بھی ہم انصاف نہیں کر سکتے۔ ایپا پینکر (ملیالم ادیب) نے عصری شاعری اور معاشرتی زندگی کے رابطوں کا جائزہ لیتے ہوئے کہا تھا کہ ''ادب کا حال ایک تھرمومیٹر جیسا ہے جو درجۂ حرارت کے اُتار چڑھاؤ کو ریکارڈر کرتا ہے۔'' قرۃ العین حیدر کی تخلیقات میں ہم بیک وقت انسانی ادراک کی دو سطحوں سے روشناس ہوتے ہیں۔ایک تو یہ کہ بہ حیثیت ایک فرد کے ہمارے وجود کی سچائی کیا ہے۔دوسری یہ کہ مظاہر کا یہ سارا سلسلہ جو ہمارے چاروں طرف پھیلا ہوا ہے، اس کے توسّط سے ہم اپنے زمانے کی کن سچائیوں تک پہنچ سکتے ہیں۔اس طرح کسی بھی عصر شناس فن پارے کی طرح، قرۃ العین حیدر کی تخلیقات کے آئینے میں بھی، ہمیں ایک ساتھ دو پرچھائیاں نظر آتی ہیں، ایک تو موجودہ دنیا کی پرچھائیں، دوسری خود اس شخص کی پرچھائیں جو دنیا کو دیکھ رہا ہے۔ بہ قول شخصے جب ہم کسی شے یا کسی مظہر کو دیکھ رہے ہوتے ہیں تو وہ شے اور وہ مظہر بھی ہمیں دیکھ رہا ہوتا ہے۔اس طرح دیکھنا، دیکھا جانا بھی ہے۔اردو کے معاصر فکشن میں، ان دونوں سطحوں پر بھی قرۃ العین حیدر کے ادراک کا موازنہ ہم بس اکا دکا لکھنے والوں سے کر سکتے ہیں۔قرۃ العین حیدر نے کبھی کسی خاص تکنیک کو اپنا شناس نامہ نہیں بنایا۔شعور کی رَو اور آزاد تلازمۂ خیال کی ترکیبیں بھی پتہ نہیں کن اسباب کی بنا پر ان کے پیرایۂ اظہار سے جوڑ دی گئیں۔وہ نہ تو کسی خاص تکنیک کی پابند ہیں، نہ کسی معینہ اصول تحریر کو سامنے رکھ کر کسی خاص تھیوری کے مطابق لکھتی ہیں۔اس نکتے کی وضاحت کے لیے ان کا حسب ذیل بیان ہمارے سامنے ہے کہ:

> ''لکھنا ایک مابعد الطبیعاتی فعل ہے۔اس طرح لکھنا جیسے صفحے پر بارش ہو رہی ہو۔ادراک، اکتساب، تجزیہ، تشریح، ترجمانی، اطلاع، خبر رسانی۔۔ یہ سب ایک عمل میں شامل ہے۔کوئی ایک معمولی سا واقعہ، پھولوں کی شاخ، گلی میں اکیلا کھڑا ہوا بچہ، رات کے وقت سنسان سڑک پر سے گزرتی ہوئی روشن بس، خزاں کی ہوائیں، دور کی موسیقی، دوپہر کے سناٹے میں کمرے کا سنہرا رنگ اور آپ ایک نئے سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں اور ساری دنیا، ساری کائنات کا تجزیہ تو کوئی بھی نہیں کر سکتا، مگر تلاش کسی ایک نکتے سے تو شروع کی جا سکتی ہے۔''

(داستان عہد گل ص ۱۰۲۔۱۰۱)

یاد کیجیے، ۱۹۶۰ء کے بعد علامتی اور تجریدی افسانے کی منصوبہ بند نشو و نما کے ابتدائی دور میں نئے

ڈھب کی ان کہانیوں کے واسطے سے یہ دعوا پیش کیا جاتا تھا کہ یہ دور شاعری اور فکشن کی حد بندیوں کے انہدام اور بہ ظاہر دو یکسر مختلف اسالیب کے انضمام کا دور ہے۔ کچھ انتہا پسند فکشن لکھنے والوں نے جوشِ اجتہاد میں شاعری کو بھی پیچھے چھوڑ دیا اور نئی کہانی کو نہ کہانی رہنے دیا، نہ شاعری، تخلیقی آزادی سے یہ مطلب نکالنا کہ لکھنے والا کسی ضابطے کا پابند نہیں ایک طرح کی تخلیقی انارکی اور آوارہ گردی کو راہ دینا ہے۔ اس رویّے نے نئی کہانی کو نامقبول اور مضحک بنانے میں جو خدمت انجام دی ہے وہ سب کے سامنے ہے۔ سارتر نے وابستگی کے ادب کی تعریف کرتے ہوئے فکشن اور شاعری کے مابین جو حدِ امتیاز کھینچی تھی، اس سے اختلاف رکھتے ہوئے بھی ہم اس حقیقت سے انکار نہیں کرسکتے کہ تجرباتی اسالیب کے مطالعے میں بھی کسی نہ کسی حد کو قبول کرنا پڑتا ہے۔ چناں چہ ایسا فکشن، جس میں اظہار کے پیرایے کو بے حساب چھوٹ دے دی گئی ہو، بالآخر آپ اپنی خرابی کا سبب ٹھہرا اور نتیجہ یہ ہوا کہ نیا فکشن پڑھنے والوں کا حلقہ سمٹتے سمٹتے تقریباً معدوم ہوگیا۔ انور سجاد اور مین را نے (انور سجاد کا مجموعہ آج، مین را کا افسانوی سلسلہ کمپوزیشن سیریز) نثر کی صنف میں شاعری کے وسائل سے جو مدد لی تھی اس کے امکانات بہر حال محدود تھے اور کہیں نہ کہیں ان کی ایک حد مقرر ہونی ہی تھی۔ اب یہ سارا سرمایہ ہماری روایت سے زیادہ ہمارے ماضی کی میراث بن کر رہ گیا۔ قرۃ العین حیدر کی ابتدائی کہانیوں ('ستاروں سے آگے'، 'شیشے کے گھر') سے لے کر ان کی حالیہ کہانیوں اور 'کارِ جہاں دراز ہے' کی تیسری جلد) 'شاہراہِ حریر' کے مختلف ابواب تک ہمیں ایک ہی سلسلے کا سراغ ملتا ہے۔ یعنی کہ بیانیہ کا ایک ایسا اسلوب جو بیک وقت نثر اور شعر دونوں کے وسائلِ ترسیل پر حاوی ہو، جو بہ ظاہر شاعرانہ ہوتے ہوئے بھی نثر بلکہ بیانیہ نثر کے تقاضوں سے روگردانی کا مرتکب نہ سمجھا جائے، جس میں بلاغت اور ایجاز تو ہو لیکن عام انسانی صورت حال کی زمین پر جس کی بنیادیں جمی ہوئی ہوں تاکہ اپنے قاری کے لیے وہ ترسیل وابلاغ کا مسئلہ پیدا نہ ہونے دے۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقی زندگی کے پورے سفر پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کبھی بھی کسی ایک اسلوب بیان، ایک تکنیک اور کسی ایک بیانیہ اسٹرکچر کی پابند نہیں رہیں۔ ان کی ابتدائی کہانیوں میں اور بعض مقامات پر اُن کے ناولوں میں شاعرانہ زبان اور بیان کی مثالیں بے شک ملتی ہیں لیکن اُنھوں نے بیانیہ کے کردار کو کبھی بھی مسخ نہیں ہونے دیا اور شاعرانہ عناصر سے کبھی کبھی اپنی نثر کو آراستہ کرنے کے باوجود، نظم اور نثر کے فرق کو باقی رکھا ہے۔ مثال کے طور پر 'کارِ جہاں دراز ہے' کی ابتدا یوں ہوتی ہے کہ:

میں دشتِ لوط کے کنارے کھڑا ہوں۔

کس طرف جاؤں؟

موت کہیں بھی کسی راستے سے آسکتی ہے!

ریت پر لکھے ہوئے نام بہت جلد مٹا دیے گئے ہوں گے

یا پانی کی موجیں

انھیں کھا گئی ہوں گی۔۔۔

یہ واقعے یا صورت حال یا داخلی تجربے کے بیان کی ایک غیر روایتی شکل ہے لیکن یہ شاعری نہیں ہے۔ اُن کا یہ کہنا کہ ''کوئی بھی تخلیقی ادیب تھیوریز اپنے سامنے رکھ کر نہیں لکھتا'' اس حقیقت کی نشان دہی کرتا ہے کہ ہر تجربے کا بیان اپنے اسلوب کی تعیین میں لکھنے والے کی آزادانہ روش کا پابند ہوتا ہے اور اس کے اسلوب کی تشکیل اس کی تخلیقی احتیاج کی روشنی میں ہوتی ہے۔ بعض اسالیب بہت پُر فریب ہوتے ہیں اور ان کی حقیقی بنیادوں تک رسائی یا ان کی شناخت آسان نہیں ہوتی۔

اس عہد کے لکھنے والوں میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے علاوہ محمد خالد اختر، نیر مسعود، اسد محمد خاں، مسعود اشعر، حسن منظر اور اکرام اللہ کے یہاں بھی اشاریت اور بلاغت کا پہلو بہت اہم ہے۔ یہ کبھی بھی اپنی بات اعلانیہ نہیں کہتے۔ ایسی فضا مرتب کرتے ہیں اور کسی مخصوص انسانی صورت حال کا نقشہ کچھ اس طرح کھینچتے ہیں کہ اس کی ظاہری اور باطنی جہتیں خود بہ خود روشن ہوتی جاتی ہیں۔ آئس برگ کی طرح ان کی کہانیوں میں پانی کی سطح کے اوپر جتنا کچھ نظر آتا ہے اس سے بہت زیادہ پانی کے اندر چھپا ہوا ہوتا ہے۔

'جب کھیت جاگے' (کرشن چندر) کے تعارف میں سردار جعفری نے لکھا تھا کہ کرشن چندر ایک ''بے ایمان شاعر'' ہے جو افسانہ نگار کا روپ بدل کر سامنے آتا ہے اور نثر میں ایسے شعر کہہ جاتا ہے کہ ہم جیسے شاعر اس کا منہ دیکھتے رہ جاتے ہیں۔ کرشن چندر کی نثر میں شاعری کے وسائل کا استعمال بالعموم ایک بیّن اور کھلی ڈلی سطح پر ہوتا تھا، اسی لیے ان کی انشا پردازی کبھی کبھی کہانی کے ماحول میں مداخلت کا سبب بھی بنتی تھی۔ قرۃ العین حیدر کے اسلوب میں لفظ کی مبہم اور مخفی جہتوں کی موجودگی کا احساس ہمیں اس طرح ہوتا ہے جیسے کہ شاعری میں، انتظار حسین اسی طرح داستانی، اساطیری اور ملفوظاتی آہنگ سے کام لیتے ہیں، حقیقی اور موجود مسئلوں اور تجربوں کے

بیان میں، لیکن ان دونوں باکمالوں کے یہاں زبان اور اسلوب اپنا بھید دھیرے دھیرے کھولتے ہیں، شور نہیں مچاتے، پوری طرح سامنے نہیں آتے اور ان کی گرفت میں آنے والا ہر تجربہ کچھ کہا، کچھ اَن کہا (unsaid) رہ جاتا ہے۔

## (۹)

ترقی پسند تحریک کے عہد عروج (۱۹۴۶ء) میں قرۃ العین حیدر نے رومان اور حقیقت کے مباحث کا جائزہ لیتے ہوئے کہا تھا۔ ''رومان کو فراری ادب ماننے سے مجھے انکار ہے۔ افکار کا کینوس قومی جنگ اور سرخ سویرا کی حدود سے زیادہ وسیع ہوتا ہے!'' محمد حسن عسکری نے اپنے بے مثال مضمون ''فن برائے فن'' میں بھی اسی نکتے کی وضاحت کی تھی کہ زندگی اور آرٹ کے تعلق کا مسئلہ اتنا سہل نہیں کہ کسی کلیشے کی مدد سے حل کرلیا جائے۔ قرۃ العین حیدر کے اس قول کی شہادت کے آثار ہمیں اُس نام نہاد رومانی (رومانوی؟) تحریک سے وابستہ ادیبوں کے یہاں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ (سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم، نیاز، مجنوں، ل۔ احمد اکبرآبادی، مہدی افادی، سجاد انصاری وغیرہ) جن پر ایک زمانے میں رومانیت کی اور حقیقت سے فرار کی تہمت عاید کی گئی، لیکن جو اپنی فکری حوصلہ مندی، اپنے اضطراب آمیز شعور، اپنے انسانی سروکار اور سوشل کمٹ منٹ کے لحاظ سے بے حد انقلابی تصورات کے مالک تھے۔ عسکری صاحب نے اپنے ایک اور مضمون ''ہیئت یا نیرنگ نظر'' میں ہمیں ان خطروں سے خبردار کرنے کی کوشش کی ہے جو کسی تخلیقی ہیئت کے مضمرات کو سمجھے بغیر اس کے ظواہر پر ضرورت سے زیادہ توجہ اور اعتماد کے باعث رونما ہوتے ہیں۔ یہاں اس واقعے کا خیال اسی لیے آیا کہ 'ستاروں سے آگے' سے لے کر 'شاہراہ حریر' تک قرۃ العین حیدر کے یہاں ایک زیرزمین لہر جس کے ارتعاشات ان کا ہر قاری محسوس کرتا ہے، اُس پُر پیچ اور مرموز رویّے سے مربوط ہے جسے ہم رومانیت کا نام دیتے ہیں اور جس کی تعبیر میں اردو کی روایتی تنقید ہمیشہ سے غلطیوں کا شکار ہوتی رہی ہے۔ یہ ایک طولانی بحث ہے اور اس پر سیر حاصل گفتگو کا یہ موقعہ نہیں ہے۔ البتہ اس مضمون کے اختتامیے میں گابریل گارسیا مارکیز کی کہی ہوئی ایک بات کا اِعادہ شاید بے موقعہ نہ ہوگا کہ ''تخیل کا کام حقیقت کی تخلیق ہے۔ تخلیق کا سرچشمہ آخری تجزیے میں حقیقت ہی ہے۔'' اور یہ کہ ''جب موضوع اور مصنف مل کر ایک ہوجاتے ہیں تو صحیح INSPIRATION پیدا ہوتا ہے۔ پھر دونوں ایک دوسرے کو مہمیز دیتے ہیں۔ باہمی تناؤ ختم

ہو جاتا ہے۔ ایسی باتیں لکھنے والے پر کُھلنے لگتی ہیں جو کبھی اس کے وہم و گمان میں بھی نہ آئی تھیں۔'' چناں چہ معلوم، مانوس ذہنی اور جذباتی محرکات کے ساتھ ساتھ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات میں، ہمیں جابجا ایسی حقیقتوں کے نشانات بھی ملتے ہیں، جو روایتی فکشن کی طرح ہمیشہ قابلِ توثیق (Verifiable) نہیں ہوتیں اور اُس تخلیقی جوہر کی طرف اشارہ کرتی ہیں جسے ہم عادتاً شاعری سے جوڑتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے لکھنے کو ایک مابعد الطبیعاتی فعل جو قرار دیا تھا تو اسی لیے کہ ہر بڑے لکھنے والے کی طرح اُن کے فکشن کی سطحیں اور سمتیں بھی کثیر ہیں اور ان سب کا اِحاطہ کرنے کے لیے ہمیں فکشن کے رسمی تصور سے بہرحال آگے جانا ہوگا۔ اردو فکشن کی تاریخ میں، نذیر احمد، اور رسوا سے لے کر عہدِ حاضر تک، کسی دوسرے لکھنے والے نے فکشن کی تفہیم و تعبیر کے اتنے دائروں، نکتوں اور زاویوں سے ہمیں روشناس نہیں کرایا جتنا کہ قرۃ العین حیدر نے، اور یہ سلسلہ ابھی جاری ہے۔۔۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن کو سمجھنا ایک ایسے شہرِ غریب میں داخل ہونا ہے جہاں مناظر کی کثرت ہے اور تماشوں کا ایک ہجوم۔ تاریخ سے ما فوق التاریخ تک، حقیقت سے رومان تک، ہم کئی اطراف سے اپنے آپ کو گھرا ہوا پاتے ہیں۔ بہت سی صورتیں مانوس اور جانی پہچانی، بہت سی نامانوس اور انجانی جن سے ہمارا تعارف لکھنے والے کے واسطے سے ہوتا ہے اور اخیر میں اس شہر کی فصیل سے نکلنے کا راستہ حسبِ توفیق ہم خود تلاش کرتے ہیں۔۔۔ چناں چہ قرۃ العین حیدر کا مطالعہ تاریخ، تہذیب، ثقافت، سماجیات، فلسفہ، نفسیات، حد تو یہ ہے کہ تصوف اور وجدانیات تک، مختلف واسطوں سے کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے عہد کے کسی بھی فکشن لکھنے والے کے تخلیقی ادراک کی تفہیم میں حوالوں کا ایسا ہجوم دکھائی نہیں دیتا۔ قرۃ العین حیدر کا مطالعہ کسی معینہ سیاق کا پابند نہیں ہے۔

## (۱۰)

پروفیسر مجتبیٰ حسین نے 'میرے بھی صنم خانے' سے 'آگ کا دریا'' تک تہذیبی طاقت کے ایک سلسلے کی نشان دہی کی تھی۔ تہذیب اور ثقافتی ماحول سے ناول کے تعلق کی بنا پر ہی فریڈرک جیمسن نے ناول کو ایک ''قومی تمثیل'' کا نام بھی دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شعر اور نثر کی ہر اہم صنف کی تشکیل میں اُسے عقبی پردہ مہیا کرنے والی تہذیب کا کچھ نہ کچھ عمل دخل ضرور ہوتا ہے۔ اس ضمن میں کوئی کلیہ تو نہیں بنایا جا سکتا۔ تاہم اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ میر، غالب، انیس، اقبال سے لے کر رسوا، پریم

چند اور قرۃ العین حیدر تک، ان کی تخلیقات کا تہذیبی حوالہ ان کے شعور کی تعمیر میں ایک سرگرم مخفی وسیلے کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ فکشن میں علاقائیت سے عالمیت تک، ریجنل سے گلوبل تک کا سفر اسی وسیلے اور اسی سرچشمۂ فیضان کی مدد سے طے ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے رمزِ کمال تک رسائی کے لیے اُن کی تخلیقات کا ذہنی پس منظر مرتب کرنے والی تہذیب اور اس تہذیب کے عناصر پر قرۃ العین حیدر کے شعور کی گرفت کے علاوہ، دونوں کے باہمی ربط کو سمجھنا بہر حال ضروری ہے۔ دونوں میں ایک سا رکھ رکھاؤ ہے، ضبط ہے اور احساس تناسب۔ دونوں میں ایک سی شائستگی (URBANITY) ہے۔۔۔!

☆☆

# انتظار حسین

## ایک ادھوری تصویر

ایک نئے افسانہ نگار نے، برسوں پہلے مجھے لکھا تھا۔۔۔ ''ہماری کہانیاں آپ کو اُس وقت تک پسند نہیں آئیں گی جب تک کہ آپ قرۃ العینوں اور انتظار حسینوں کے سحر سے نکل نہ آئیں۔'' پتہ نہیں یہ بات کتنی سچ ہے لیکن ہو نہ ہو ہر پڑھنے والے کے احساسات اپنے گرد کچھ دائرے ضرور بنا لیتے ہیں۔ میں ان دائروں پر اپنی موجودہ صورت حال کے حساب سے نظر ڈالتا ہوں تو اور بھی کئی نام اُبھرتے ہیں۔۔۔ نیر مسعود، اسد محمد خاں، محمد خالد اختر، حسن منظر، اکرام اللہ، سریندر پرکاش، محمد سلیم الرحمٰن، ظاہر ہے کہ یہ فہرست ادھوری ہے اور اس میں گاہے ماہے نئی کہانیوں اور نئے چہروں کا اضافہ ہوتا رہتا ہے اور یہ فہرست گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ لیکن یہ تو ایک الگ بحث ہے۔ سردست تو میں صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ادب اور آرٹ کی دنیا سے ہمارے رابطوں میں نئے پرانے کی تفریق سے بھی زیادہ فرق نہیں پڑتا۔ کبھی کبھی جانے انجانے میں اچانک صدیوں پرانے اور دھندلے لفظ اچانک جاگ اُٹھتے ہیں اور ہمارے حاضر کے شعور میں اپنے لیے جگہ بنانے لگتے ہیں۔ پھر انتظار حسین کے ساتھ تو معاملہ شروع ہی سے مختلف تھا۔ ''گلی کوچے'' اور ''کنکری'' کی

کہانیاں میں نے کالج کے دنوں میں پڑھیں جب نئے ادب سے شغف کی بنیادیں خود مجھ پر واضح نہیں ہوئی تھیں اور 'آخری آدمی' (اشاعت ۱۹۶۷ء) تک پہنچتے پہنچتے تو کچھ اس طرح کا تاثر پیدا ہوا کہ یہ تو ایک نئی کتاب ہی نہیں، ایک نیا تجربہ بھی ہے۔ اُن دنوں میں اندور میں تھا جہاں سید وقار حسین (سابق صدر اور پروفیسر شعبۂ انگریزی، علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی) کی مستقل رفاقت حاصل تھی۔ ہم دونوں یہ کہانیاں کبھی کبھی ایک دوسرے کو سناتے بھی تھے۔ پھر رات گئے ان کے بارے میں باتیں ہوتی تھیں۔ انتظار حسین سے ملاقات اس کے کئی برس بعد (۱۹۷۶ء میں) ہوئی۔ اور پل بھر کے لیے بھی یہ خیال نہیں آیا کہ ہم پہلی بار ملے ہیں۔ ملاقات نئی سہی، لیکن انتظار حسین کی بصیرت سے رشتہ پرانا ہو چکا تھا۔ اُس وقت تک انتظار حسین کی تحریریں بغیر کسی شور شرابے کے ہمارے اپنے وجدان کا حصہ بن چکی تھیں۔ شاید دنیا کے سب سے زیادہ مانوس اور ممتاز ادب پاروں میں اکثریت ایسی ہی تحریروں کی ہوتی ہے جو بغیر کسی ظاہری کوشش کے ہم سے قربت حاصل کر لیتی ہیں اور بادی النظر میں اتنی دھیمی، رواں دواں اور سہل نظر آتی ہیں جیسے کسی ٹہنی پر نئے انکھوے پھوٹ رہے ہوں۔ ادب کی تخلیق کے عمل کو ورزش سے الگ ہونا چاہیے۔ بناوٹ اور پوز آدمی میں ہو یا قصہ کہانی اور شعر میں، اس کے ساتھ دور تک چلنا میرے لیے دوبھر ہو جاتا ہے۔

انتظار حسین کی شخصیت بھی، ان کی کہانیوں کی طرح بہت سادہ اور عام دکھائی دیتی ہے۔ نہ کوئی تام جھام نہ کسی طرح کا طمطراق۔ لفاظی، عبارت آرائی، خطابت، بلند آہنگی، سجاوٹ کے عناصر سے ان کی شخصیت عاری ہے اور ان کی تحریر بھی۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے اسٹاف روم میں بہت عجلت کے ساتھ ترتیب دیا گیا ایک جلسہ ہوا۔ میں نے جلدی جلدی اپنے احساسات مرتب کیے اور اپنی بات اس موقع پر یہاں سے شروع کی کہ۔۔۔

> ''انتظار حسین میرے لیے نام نہیں، ایک تجربہ ہے۔ ایسا تجربہ جو گھڑی کی سوئیوں کے ساتھ گئے دن یا بیتے ہوئے لمحے کا واقعہ نہیں بن جاتا۔ اسے صرف اپنے وجود کے حوالے سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس تجربے کی نوعیت کیا ہے؟ اس کی حدیں کیا ہیں؟ اس زندگی کو جو مجھے بسر کر رہی ہے اور اس زندگی کو جس کے تماشے میں اپنے آپ کو میں گھرا ہوا پاتا ہوں، اس تجربے نے کیوں اور کس طرح اور کن جہتوں سے متاثر کیا ہے، اس حقیقت کا غیر جذباتی اور معروضی تجزیہ میرے لیے ممکن نہیں۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ یہ تجربہ میرے لیے اچھا ہے یا برا، مفید ہے یا مہلک۔ تخلیقی

لفظ کا معاملہ ادب پڑھنے والوں کے لیے بہت ذاتی ہوتا ہے بشرطیکہ
پڑھنے والا ادب کو، ایک روحانی احتیاج کے طور پر پڑھے، صرف کسی ذہنی
ضرورت یا تنقید نویسی کے لیے نہیں۔''

ادب کے نام پر تھیوریز کا پیشہ کرنے والے ادب یوں پڑھتے ہیں جیسے مانگے تانگے کے پرانے
کوٹ پہن رہے ہوں یا اترنوں کے کاروبار میں مصروف ہوں۔ ایسے اصحاب کا مسئلہ ادب نہیں
ہوتا۔ آپ اپنی ذات ہوتی ہے یا پھر عام زندگی کے مقاصد کی حصول یابی کے لیے ادب کو زینہ
بنانے کی روش۔ مجھ میں اس ابتذال کو جھیلنے کی تاب نہیں! انتظار حسین کے ساتھ میرا قصہ ظاہر ہے
کہ بہت مختلف ہے۔ میرے محترم دوست اور نامور نقاد فضیل جعفری صاحب نے، جن کی رایوں
کی میرے دل میں بہت قدر ہے، انتظار حسین کے بارے میں میری ایک تحریر پر اظہار خیال کرتے
ہوئے کہا تھا کہ یہ تو کچھ من تو شدم تو من شدی والا معاملہ ہے۔ بے شک بات یہی ہے اور صرف
انتظار حسین نہیں، میں نے تو دنیا کے بہت سے لکھنے والوں کی تحریریں آپ بیتی ہی کی طرح پڑھی
ہیں اور انتظار حسین کا قصہ اپنے حساب سے تو کچھ یوں بنتا ہے کہ اردو کے جن معدودے چند لکھنے
والوں کی بصیرت میں مجھے اس عہد کے سوالوں اور خود اپنے روحانی مسئلوں کا سراغ ملتا ہے، اُن
میں بھی انتظار حسین کا نام بہت نمایاں ہے۔ اپنے افسانے کے حوالے سے انتظار حسین نے لکھا تھا:

'افسانے میں میرا مسئلہ ظاہر ہونا نہیں ہے، روپوش ہونا ہے۔ پیغمبروں اور
لکھنے والوں کا ایک معاملہ سدا سے مشترک چلا آتا ہے۔ پیغمبروں کا اپنی
امت سے اور لکھنے والوں کا اپنے قارئین سے رشتہ دوستی کا بھی ہوتا ہے اور
دشمنی کا بھی۔ وہ ان کے درمیان بھی رہنا چاہتے ہیں اور ان کی دشمن
نظروں سے بچنا بھی چاہتے ہیں۔ میرے قارئین میرے دشمن ہیں۔ میں
ان کی آنکھوں، دانتوں پر چڑھنا نہیں چاہتا۔ سو جب افسانہ لکھنے بیٹھتا
ہوں تو اپنی ذات کے شہر سے ہجرت کرنے کی سوچتا ہوں۔ افسانے لکھنا
میرے لیے اپنی ذات سے ہجرت کا عمل ہے!'

انتظار حسین کے لیے اپنی ذات سے ہجرت کا لمحہ شاید صبح سویرے کی وہ گھڑیاں ہوتی ہیں جب
گرد وپیش کی زندگی بھی آنکھیں ملتی ہوئی جاگ چکی ہوتی ہے اور پرندے اپنی نیند پوری کر کے اُٹھ
چکے ہوتے ہیں۔ میں نے تو لاہور میں یاد تی میں جب بھی انتظار حسین کو کچھ لکھتے ہوئے دیکھا، اسی
عالم میں دیکھا ہے۔ انتظار حسین کے دن دنیا کے جھمیلوں کے لیے، شامیں دوستوں کے لیے ہوتی

ہیں لیکن اُن کی صبحیں اپنی سہاونی فضا اور اپنے پرندوں کے چہچھے سمیت انتظار حسین کی اپنی ملکیت ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اس وقت مظاہر میں اور انتظار حسین میں ایک خاموش معاہدہ سا ہو جاتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں۔ شہر لاہور کی جیل روڈ سے نکلتی ہوئی گلی میں انتظار حسین کا وسیع و عریض گھر جس کے سبزہ زار میں ہارسنگھار، گولہل اور لیمو کے پیڑ کھڑے ہیں اور جس کے پورٹیکو پر مدھومالتی کی ایک ہری بھری بیل کا سایہ ہے، وہاں بھی گھر کے اندر کی دنیا اور گھر سے باہر کی دنیا میں ایک اندرونی ربط کا بہانہ صبح کی اوّلین ساعتیں بنتی ہیں۔ میں نے اُس عالم میں انتظار حسین کو جب بھی دیکھا اپنے آپ میں گم کچھ سوچتے یا لکھتے ہوئے دیکھا۔ حد تو یہ ہے کہ ناشتے کی میز پر بھی انتظار حسین کا دھیان اپنی پلیٹ کے ساتھ ساتھ کھڑکیوں سے جھانکتے ہوئے ان پرندوں پر ڈولتا رہتا ہے جو ہر صبح انتظار حسین کے ناشتے میں شریک ہوتے ہیں۔ انتظار حسین ڈبل روٹی کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں سے بھری ایک پلیٹ، ایک پیالی میں پانی لے جا کے کھڑکی کی سل پر رکھ دیتے ہیں۔ اس کے بعد پرندے اپنے ناشتے میں اور انتظار حسین اپنے ناشتے میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد دونوں کے لیے دن کے پھیلتے اُجالے اور بڑھتی دھوپ میں گم ہو جانے کا مرحلہ آتا ہے!

ایک صبح دلّی میں ہم جامعہ نگر سے اوکھلا نہر اور جمنا جی کی طرف جانے والی سڑک پر چہل قدمی کے لیے نکلے اور ایک ہری بھری ڈالی پر فاختاؤں کی برات دکھائی دی تو انتظار حسین نے کہا۔ نئی شاعری میں اب فاختہ بولتی کیوں نہیں؟ یہ آواز ناصر کی غزل کے ساتھ رخصت ہوئی۔ وہ اس کے بولنے اور چپ رہنے دونوں کا نوٹس لیتا تھا:

فاختہ چپ ہے بڑی دیر سے کیوں؟

برصغیر کی تقسیم اور اپنی ہجرت کے واقعے سے شروع ہونے والی روداد ''چراغوں کا دھواں'' کا اختتام انتظار حسین نے اس نوٹ پر کیا ہے کہ: عید بقرعید پر جب میں نماز پڑھنے مسجد میں جاتا ہوں تو پہرے میں یہ فریضہ ادا کرتا ہوں۔ ہر برس پہرا پچھلے برس سے زیادہ سخت ہوتا ہے......

> مملکتِ اسلامیہ پاکستان میں اب سب سے زیادہ غیر محفوظ مقام مسجد ہے۔ کس پاکستان میں ہم نے صبح کی تھی۔ کس پاکستان میں اب شام کرتے ہیں پھر بھی یاروں کی ہمت ہے کہ جوش و خروش سے اکیسویں صدی کے استقبال کی باتیں کرتے ہیں۔ اللہ جانے اکیسویں صدی ہمارے لیے کیا روکڑا لے کر آرہی ہے مگر عجب ہوا کہ ہم انتظار کر رہے تھے

اکیسویں صدی کی سواری بادِ بہاری کا، مگر اس صدی کی سواری کے پہنچنے سے پہلے چودھویں صدی آن پہنچی اور اب مجھے اپنی نانی اماں یاد آ رہی ہیں...... عجب بات ہے کہ میری نانی اماں نے چودھویں صدی کے بارے میں جو بتایا تھا، وہی مہابھارت میں کلجگ کے ذیل میں بتایا گیا ہے۔ پتہ نہیں یہ چودھویں صدی ہے یا کلجگ ہے۔ زمانہ بہرحال کالا پڑتا چلا جارہا ہے اور سر پر ایک تلوار لٹک رہی ہے بلکہ محاورے کو چھوڑو اور کہو کہ سروں پہ ایٹم بم گرج رہا ہے۔ جانے کب کس مورکھ کی کل اینٹھ جائے اور یہ دھم سے ہم پہ پھٹ پڑے۔ **القارعة ما القارعة** اور تمھیں کچھ خبر بھی ہے کہ یہ دھماکہ ہے کیسا۔ تصور کرو اس دن کا جب آدمی ایسے ہو جائیں گے جیسے پتنگے بکھرے پڑے ہوں اور پہاڑوں کی یہ صورت ہو جائے گی جیسے دھنکی ہوئی روئی۔ کم بخت زمانہ تو کالا پڑتا ہی چلا جارہا ہے۔ سفیدی تو بس اب مرغی کے انڈے جتنی باقی رہ گئی ہے۔۔۔

پہلی عالمی جنگ کے بعد یورپ میں دہشت اور فساد کی جو فضا پھیلی تھی، اس کے تذکرے میں لارنس نے لکھا تھا کہ درد، دہشت اور بربادی کے ایسے موسم میں چڑیاں چہچہانا بھول جاتی ہیں اور ہمارے نرم نازک جذبے رفتہ رفتہ رخصت ہونے لگتے ہیں۔ انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت اور ان کے فکشن کی تشکیل کچھ ایسے ہی ماحول میں ہوئی ہے۔ یہ ماحول ایک دوررس خرابی اور انتشار کا ہے جب زندگی، زمانے اور انسانی کائنات، ان میں سے کسی کی وحدت باقی نہیں رہ جاتی۔ اشیا ٹوٹنے اور بکھرنے لگتی ہیں۔ آپسی رشتے کمزور ہوتے جاتے ہیں اور فطرت سے انسانوں سے، مظاہر سے ہماری دوریاں بڑھنے لگتی ہیں۔ اپنے آخری مجموعے ''شہرزاد کے نام'' میں میرے اور کہانی کے بیچ کے زیرِ عنوان انتظار حسین نے ایک واقعے کا ذکر کیا ہے۔۔

''میں اُن دنوں 'مشرق' میں کالم نگاری کرتا تھا۔ سیاسی مسائل سے منہ موڑ کر بس لوگوں، درختوں، پرندوں کے چھوٹے موٹے معاملات پر لکھا کرتا تھا۔ سو اس شہادت پر بھی ایک کالم قلم بند کیا۔ پھر حلقۂ اربابِ ذوق کے جلسے میں جا کر دہائی دی۔ ان دنوں حلقے کے جلسوں میں رجعت پسند اور ترقی پسند دونوں قسم کے ادیب مل بیٹھ کر ادبی مسائل پر بحثیں کیا کرتے تھے۔ رجعت پسند ادیبوں کی سمجھ میں یہ بات نہیں آئی کہ ایک درخت کے کٹنے کو ایک انسانی واردات اور ایک ادبی مسئلہ بنا کر کیوں پیش کیا جارہا

ہے۔ ادھر ترقی پسند دوستوں نے میری فریاد کو عین رجعت پسندی اور ترقی دشمنی قرار دیا۔ ان کا استدلال یہ تھا کہ پاکستان صنعتی عہد میں داخل ہو رہا ہے۔ سو درخت تو کٹیں گے، اس کے بغیر ملک ترقی کیسے کرے گا۔

بس پھر شہر میں درخت اندھا دھند کٹتے چلے گئے اور ایک روز مجھے ایک عجب فون آیا۔ بیگم حجاب امتیاز علی بول رہی تھیں "انتظار صاحب، کیا آپ کو اس کا پتہ ہے کہ اب کے برس کوئل اس شہر میں خاموش ہے۔ جون شروع ہو چکا ہے اور ابھی تک کسی طرف سے کوئل کی کوک سنائی نہیں دی۔ اب بتائیے، آپ نے کوئل کی کوک سنی ہے۔"

میں نے جناح باغ میں اپنی صبح کی سیروں کو یاد کیا اور حیران ہوا کہ کوئل کے کوکنے کا موسم تو شروع ہے مگر ابھی تک قریب یا دور سے اس کی کوک سنائی نہیں دی ہے۔ مگر مجھے اس کا احساس کیوں نہیں ہوا تھا۔

"آپ بجا فرماتی ہیں۔ میں نے ابھی تک کوئل کی کوک نہیں سنی ہے۔"

"پھر آپ نے اس پر کالم کیوں نہیں لکھا۔ لوگوں کو اس واقعے کا علم ہونا چاہیے۔ انتظار صاحب، لکھیے۔ لوگوں کو بتائیے کہ یہ بہت تشویش کی بات ہے۔ تو آپ لکھیں گے۔"

"جی لکھوں گا!"

"یہ واقعہ یقیناً ایسا تھا کہ اس پر لکھنا چاہیے تھا اور یہ واقعہ میری تو سمجھ میں آتا تھا۔ آخر درختوں کے قتلِ عام پر عالمِ فطرت کے کسی گوشے سے تو احتجاج ہونا تھا۔ ہمارے یہاں یہ احتجاج کوئلوں کی طرف سے ہوا اور اس طرح ہوا کہ اُنھوں نے چپ سادھ لی اور ہمیں اپنی سریلی آواز سے محروم کر دیا۔۔۔"

میرا خیال ہے کہ انتظار حسین کو سمجھنے کے لیے اس پس منظر کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ بہ ظاہر اُن کا اصرار اسی بات پر ہے کہ اپنے اور اپنی کہانی کے بیچ وہ کسی طرح کی غیر ضروری وابستگی کو حائل نہیں ہونے دیتے اور نہ تو خود کسی سیاسی، تہذیبی، معاشرتی نظریے کی پابندی قبول کرتے ہیں نہ اپنے چاروں طرف رونما ہونے والے سیاسی واقعات کو خاطر میں لاتے ہیں۔۔۔ انتظار حسین بے شک

بڑی سے بڑی واردات سے بھی اپنے احساسات کو پسپا نہیں ہونے دیتے۔ اپنا داخلی نظم اور توازن ہر حال میں بنائے رکھتے ہیں۔ کبھی اونچے سُر میں اپنے ردِ عمل کا اظہار نہیں کرتے اور ایک اپنی بصیرت کے سوا، کسی نظریے، عقیدے، مکتبِ فکر، مصلحت اور جبر کو قبول نہیں کرتے۔ اسی لیے فطرت سے، کائنات سے، دنیا سے اور اپنے آپ سے ان کے رشتوں میں کسی طرح کا کھوٹ آنے نہیں پاتا۔ لیکن انتظار حسین کی کہانیوں میں ایک بات جو چھپائے نہیں چھپتی، ان کا اخلاقی ملال ہے اور اس ملال کے سلسلے بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں ''ڈیڑھ بات اپنے افسانے پر'' کرتے ہوئے انتظار حسین نے لکھا تھا:

''... لکھتے ہوئے اپنے آپ کو ٹوکتا جاتا ہوں کہ نادان اسرافِ بے جا سے باز آ۔ دولت ہاتھ کا میل ہوتی ہے۔ لفظ ہاتھ کا میل نہیں ہیں۔ اتنے خرچ کر جتنوں کی ضرورت ہے۔

...وہ زمانہ تو رہا نہیں جب مشرق والے مغرب کی ہر چیز کو آنکھیں بند کر کے قبول کر لیا کرتے تھے۔ اب وہاں سے استفادہ کرتے ہوئے یہ خیال رہتا ہے کہ ہمیں اپنی مشرقی روح کے سامنے بھی جواب دہ ہونا ہے اور میرا معاملہ یہ ہے کہ میری ایک بغل میں الف لیلہ ہے اور دوسری بغل میں کتھا سرت ساگر ہے۔ افسانہ لکھوں یا ناول مجھے اپنے فکشن کی ان دو بڑی طاقتوں کے سامنے جواب دینا ہے۔''

یہ مشرقی روح صرف قصص اور داستانوں کے اسالیب سے عبارت نہیں ہے۔ یہ دنیا کو دیکھنے کا ایک زاویہ بھی ہے اور اس کا سیاق اتنا ہی وسیع و بسیط اور کثیر الجہات ہے جتنا ہماری تہذیب کا۔ اس معاملے میں انتظار حسین اردو کے تمام افسانہ نگاروں سے زیادہ حساس ہیں۔ اپنے تہذیبی اور فکری تشخص کو قائم رکھنے کے لیے انتظار حسین نے زبان و بیان، اپنے طرزِ احساس، اپنی فکر اور جذبے کے اظہار کی کچھ حدیں بنا رکھی ہیں۔ ان حدوں سے وہ کبھی باہر نہیں جاتے اور بہت سی بیرونی اور باطنی تبدیلیوں کے باوجود ان کا تخلیقی ادراک ایک خاص سطح کا پابند رہتا ہے۔ شاید اسی لیے اُن کے یہاں خیال اور بیان کے تکرار کی کچھ صورتیں بھی برابر سامنے آتی رہتی ہیں۔ تجربے اور ادراک کے حوالے بدل جائیں جب بھی ایک تسلسل اور یک رنگی کا احساس باقی رہتا ہے۔ اس ضمن میں ان

کے دو اعترافی بیان ہمارے سامنے ہیں۔ پہلا اقتباس 'کچھوے' کی اس عبارت سے ماخوذ ہے جو"نئے افسانہ نگار کے نام" انتظار حسین کے ایک خطاب کا حصہ ہے۔ کہتے ہیں:

"جب میں 'کچھوے' لکھ رہا تھا تو مجھے خوب احساس تھا کہ میں اس سے پہلے ایک 'زرد کتا' لکھ چکا ہوں۔ تم پوچھو گے پھر یہ کہانی کیوں لکھی۔ پتہ نہیں۔ شاید یہ وجہ ہو کہ مجھے یہ شک پیدا ہو گیا تھا کہ یہ آدمی کی بنیاد میں خرابی کا معاملہ نہیں ہے، بلکہ جس تہذیب کے سیاق و سباق میں یہ بات ہوئی ہے، اس تہذیب کی تعمیر میں خرابی کی کوئی صورت مضمر تھی کہ اُس کے بطن سے "زرد کتا" پیدا ہو گیا۔ اس تشویش میں سوچا چلو کسی دوسری تہذیب میں چل کر دیکھتے ہیں کہ وہاں کیا ہوتا ہے تو میں پیچھے چلا اور یہ دیکھنا شروع کیا کہ جب میں بدھ دیو جی کے سنگھ میں تھا تو اُن کی آنکھ بند ہونے کے بعد میں کیا کر رہا تھا۔ اگر خدا مجھے توفیق دے تو میں دوسری تہذیبوں میں لمبے سفر کروں اور دیکھوں کہ تہذیبیں بوریا سے قالین کا سفر کیسے طے کرتی ہیں؟ کب کس موڑ پر 'زرد کتا' نمودار ہوتا ہے اور کیسے بلندیوں میں اڑتے اڑتے ڈنڈی دانتوں سے سرکنے لگتی ہے۔۔"

دوسرا اقتباس 'شہر افسوس' کے فلیپ پر منقول عبارت سے ہے۔۔

"میں بھی اپنے وقت میں مقید ہوں اور اپنی واردات کا اسیر ہوں۔ میں کہانی کیا لکھتا ہوں اپنی بکھری مٹی سے ذرّے چنتا ہوں مگر مٹی بہت بکھر گئی ہے اور میں مجتہد نہیں، کہانی لکھنے والا ہوں۔ مٹی جمع کرنا اور کہانی لکھنا اب ایک لاحاصل عمل ۔۔ بکھری مٹی سے ذرّے چننا اور کہانیاں لکھنا، جتنے ذرّے چن سکتا ہوں انھیں غنیمت جانتا ہوں۔"

اپنی زندگی سے اور اپنے زمان و مکاں سے وابستگی کی یہ شکل ایک تخلیقی مجبوری اور مقدر بھی ہو سکتی ہے۔ انتظار حسین نے اسے جو قبول کیا تو اس لیے کہ اس حصار کو توڑنا ان کے دائرۂ اختیار سے باہر تھا۔ گویا کہ بہ قول بیدلؔ "زندگی در گردنم افگند" والا قصہ ہے۔ انتظار حسین یہاں بھی ادیب کی سماجی ذمے داری اور منصب کے پھیر میں پڑے بغیر اپنے زمانے اور اجتماعی زندگی کے حقوق ادا کرنے کے جتن کرتے ہیں۔ شاد باید زیستن نا شاد باید زیستن۔ ایک سنجیدہ لکھنے والے کا احساسِ ذمے داری ان کے شعور میں اسی طرح گھل مل گیا ہے جیسے ہوا میں خوشبو کی ایک لہر۔۔!

اسی لیے انتظار حسین اپنے شعور کی کثیرالجہتی کا کبھی دعوا نہیں کرتے۔ مضامین میں اوبدا کر ایسی باتیں کرتے ہیں جن سے اُن کے ادبی موقف کے بارے میں غلط فہمیاں عام ہوں۔ ریڈیکلزم اور ادب کے انقلابی رول کی ہنسی بھی اڑاتے ہیں۔ ترقی پسندوں سے ایک طرف، تجدد کے نام پر زبان و بیان اور ہیئت پرستی کی روش اپنانے والوں سے دوسری طرف، اُن کی چھیڑ چھاڑ بھی جاری رہتی ہے۔۔۔ اُنھوں نے لکھا تھا:

> ''بڑا ادب کسی بھی اقلیم میں درانہ داخل ہوسکتا ہے۔ اس سیلاب پر کسی تکنیک کا بند نہیں باندھا جاسکتا۔ تکنیک کا تنکا تو ادب میں ڈوبتوں کا سہارا ہے۔۔۔۔
>
> افسانے کا ربط اجتماعی تہذیب اور اُس کے سرچشموں سے ٹوٹ جائے تو وہ اپنی نئی تکنیکوں کے ساتھ نٹ کا تماشا ہوتا ہے یا پھر اشتہار ہوتا ہے۔۔۔

ترقی پسندوں نے ایک ضابطہ بند اقلیم سے رشتۂ وفا استوار کرنے پر زور دیا تھا۔ نئے ادیبوں نے اپنی قوت ایجاد اور نئی تکنیکوں کے زعم میں (علامت، تجرید) افسانے کو جس حال تک پہنچایا، وہ سب ہمارے سامنے ہے۔ انتظار حسین رجعت پسند ہیں کہ ترقی پسند کہ جدید، یہ معمہ بہتوں کے لیے آج بھی حل طلب ہے۔ ایک چہرے میں اتنے چہرے ہیں کہ کثرت نظارہ سے انتظار حسین کے بہت سے نقاد پریشان ہو گئے۔ جذباتی انتہا پسندی کے ایک اُس دور کو چھوڑ کر جو انتظار حسین کی تحریروں میں تقسیم کے بعد ہجرت کے تجربے کی کوفت سے پہلے پہل نمودار ہوا تھا، انتظار حسین کا 'تخلیقی تناظر' اُن کے پہلے مجموعے 'گلی کوچے' (۱۹۵۲ء) سے تا حال ان کے آخری مجموعے 'شہزاد کے نام' (۲۰۰۲ء) تک بہت وسیع، تہہ دار اور پُر پیچ رہا ہے۔ اُن کا اسلوب بہت پُرفریب ہے اور اُس کی سادگی میں بہت سے رمز چھپے ہوئے ہیں۔ یہی صورت حال اُن تجربوں کی ہے جو اُن پر وارد ہوتے ہیں۔ انتظار حسین جانے بوجھے راستوں کا تعاقب نہیں کرتے اور بالعموم کسی نمائشی جدوجہد یا ظاہری کاوش کے بغیر اُن کا شعور ایسی منزلیں سر کر لیتا ہے جو عام لکھنے والوں کی نگاہ سے اوجھل رہ جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر انتظار حسین کی تحریروں میں نوسٹیلجیا کی کیفیت کا بہت ذکر ہوتا ہے۔ صفدر میر تو اس کیفیت کو انتظار حسین کے 'تخلیقی کام کی قوت محرکہ' سے تعبیر کرتے ہیں اور اُن کے نوسٹیلجیا کو ماضی کے احساس یا کسی ہمہ گیر تہذیبی سیاق سے الگ کر کے اسے 'ہندوستان کے علاقۂ اتر پردیش میں صرف اُس جگہ'' تک محدود کر دیتے ہیں'' جہاں انتظار حسین پیدا ہوئے تھے۔'' یہ حقیقت بھلا دی جاتی ہے کہ دراصل انتظار حسین کے نوسٹیلجیا سے ہی مستقبلیت کے اس

عنصر کی نمود بھی ہوتی ہے جو ان کے تخلیقی رویّے کو ماضی کے بجائے حال کی چیز بنادیتا ہے۔ انتظار حسین انسان کی موجودہ حالت کو ایک محدود مظہر کے طور پر نہیں دیکھتے۔ یہ تو ایک سلسلہ ہے 'گم شدہ زمانوں سے آنے والے زمانوں تک پھیلا ہوا، اور ہم جو اس آشوب کی گرمی سے عقیدوں روایتوں، قدروں کے بہت سے سانچے پگھلتے دیکھ رہے ہیں تو اسی لیے کہ ہمارے دل میں آج سے بھی زیادہ آنے والے کل کے خطرات کا ڈر سمایا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ انتظار حسین نے صرف بلند شہر، ہاپوڑ، ڈبائی، میرٹھ اور دلّی کی کہانیاں نہیں لکھی ہیں اور یہ سارا قصّہ صرف ایک ان کی اپنی یادداشت اور حافظے کا نہیں ہے۔ متعیّن حوالوں کے ساتھ لکھی جانے والی کوئی بھی کہانی صرف ایک گزرے ہوئے تجربے کے بیان پر مشتمل ہو تو وہ 'کہانی' نہیں رہ جاتی۔ اصل میں تو دیکھنا یہ ہوتا کہ اُس کل کے معنی آج کیا ہیں اور آئندہ کیا ہوں گے۔ اور تاریخ کو حوالہ بنا کر لکھنے والے کے لیے تو مسئلہ اور بھی دشوار ہو جاتا ہے۔ ان دنوں غیر منقسم ہندوستان، تقسیم اور ہجرت کے پس منظر میں اردو کے علاوہ بھی ہماری کئی علاقائی زبانوں میں لکھنے کا چلن عام ہے۔ انڈو اینگلین فکشن کے ایک معتد بہ حصّے میں بھی اسی مسئلے کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ انتظار حسین تاریخ کے جبر کا احساس تو رکھتے ہیں لیکن اسے اپنی بصیرت پر حاوی نہیں ہونے دیتے۔ ان کی کہانیوں 'گلی کوچے' (۱۹۵۲ء)، 'کنکری' (۱۹۵۵ء)، 'آخری آدمی' (۱۹۶۷ء)، 'شہرِ افسوس' (۱۹۷۲ء)، 'کچھوے' (۱۹۸۱ء) 'خیمے سے دور' (۱۹۸۶ء) 'خالی پنجرہ' (۱۹۹۳ء)، 'شہرزاد کے نام' (۲۰۰۲ء) اور ناولوں 'چاند گہن' (۱۹۵۳ء)، 'دن اور داستان' (۱۹۶۲ء)، 'بستی' (۱۹۸۰ء)، 'تذکرہ' (۱۹۸۷ء)، 'آگے سمندر ہے' (۱۹۹۵ء) کے آدھے سے زیادہ حصّے میں مشترکہ ہندوستان کی تاریخ اور تقسیم کے بعد سے اب تک کی تاریخ کو ہم انتظار حسین کے بنیادی سروکار سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ لیکن کہانیوں، ناولوں سے قطع نظر، انتظار حسین کے اخباری کالموں (ذرّے، ملاقاتیں، بوند بوند) اور سفرناموں ('بالخصوص زمیں اور فلک اور') پر ایک سرسری نظر بھی ڈالی جائے تو صاف پتہ چلتا ہے کہ ہماری ۱۸۵۷ء کے بعد سے اب تک کی اجتماعی زندگی نے انتظار حسین کے احساسات اور افکار کا پس منظر مرتب کیا ہے۔ ان کی حسیّت پر اس پس منظر کی چھاؤں بہت گہری ہے لیکن اس سلسلے میں اہم بات یہ ہے کہ انتظار حسین تاریخ اور جیتے جاگتے واقعات کو ایک اسطور میں منتقل کرنے کا ہنر رکھتے ہیں۔ تاریخ کے اس پورے سلسلے کو انتظار حسین کبھی ایک خواب کی طرح دیکھتے ہیں، کبھی ایک تمثیل کے طور پر۔ اسی لیے وہ تاریخ میں کبھی بہتے نہیں۔ معیّن اور معلوم واقعات اور ان سے منسلک طبیعی حوالوں اور تاریخوں اور کرداروں کو اپنے سامنے رکھنے کے بجائے پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ اس پورے تماشے کو انسانی صورت حال کی اپنی تخلیقی تعبیر و تفہیم کے بیک ڈراپ یا سیاق کے طور پر دیکھتے

ہیں۔ اس رویے کی نشان دہی خود انتظار حسین کے ایک بیان (۱۹۶۴ء) سے بھی ہوتی ہے جس میں انتظار حسین نے کہا تھا:

> ''کافکا سامنے کی چیزیں ٹھوس صورت میں پیش کرتا ہے مگر پیش کرنے کا عجب طور ہے کہ ہر سامنے کی چیز ایک رمز بن جاتی ہے۔ اس کے ناول اور کہانیاں ایک نئی طرز کی 'طلسم ہوش ربا' ہیں مگر ہماری افسانوی روایت ایک 'طلسمِ ہوش ربا' پہلے ہی تخلیق کر چکی ہے۔ اب تو ہم اپنے عہد کی 'طلسمِ ہوش ربا'۔۔۔ اسی صورت لکھ سکتے ہیں کہ پرانی 'طلسم ہوش ربا' اور نئی 'طلسمِ ہوش ربا' دونوں سے رشتہ جوڑیں۔''

انتظار حسین کو جاننے اور سمجھنے کے بعد یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ حقیقت پسندی کا افسانہ لکھنے کے لیے جو رویّہ درکار ہوتا ہے، بہت مختلف ہے اور انتظار حسین کی طبیعت سے مناسبت نہیں رکھتا۔ چناں چہ ان کی تحریریں اپنے نہایت مستحکم معاشرتی حوالوں اور اپنی مقامیت اور ارضیت کے باوجود تاریخی دستاویز کا اعتبار نہیں رکھتیں۔ انھیں ہم اس طرح نہیں پڑھ سکتے جس طرح 'امراؤ جان ادا'، 'گئودان' اور 'آگ کا دریا' کو پڑھتے ہیں۔ انتظار حسین کے پچاس برس کی یادوں پر مشتمل کتاب 'چراغوں کا دھواں' لگ بھگ چار برس پہلے (۱۹۹۹ء) میں سامنے آئی تھی۔ سب کا سب دیکھی بھالی باتوں کا لیکھا جوکھا۔ مگر اس روداد میں بھی ایک نئے 'طلسم ہوش ربا' کی مہک شامل تھی۔ اپنے تجربے میں آنے والے جن کرداروں کا حال انتظار حسین نے اس کتاب میں کسی طرح کی جذباتیت کے بغیر 'شانت سبھاؤ کے ساتھ' بہت ٹھہر ٹھہر کر بیان کیا ہے، وہ حقیقی ہونے کے بعد بھی ایک حد تک افسانوی شخصیتوں کا تاثر قائم کرتے ہیں۔ ان کرداروں کی موجودگی سے ہماری اجتماعی زندگی کیسی بھری پُری بارونق تھی۔ کتنی متنوّر اور رنگا رنگ تھی، اور ان کے چلے جانے سے یہ سارا منظر نامہ کتنا پھیکا، خالی خالی سا، غیر دل چسپ اور غم آلود ہو گیا، اس کا نقشہ آنکھوں میں گھوم جاتا ہے۔ بہ ظاہر انتظار حسین کوئی اخلاقی فیصلہ نافذ نہیں کرتے، کوئی بیان نہیں دیتے، تجزیہ نہیں کرتے، لیکن انسانی صورت حال کی دھوپ چھاؤں اور ہماری بگڑتی بکھرتی ہوئی دنیا کے اندھیرے اُجالے کا ایک طلسم خود بخود اس طرح مرتب ہوتا جاتا ہے کہ ہم چور آنکھوں سے اپنے آپ کو بھی دیکھنے لگتے ہیں اور اپنی دنیا اور زمانے کو بھی۔ انتظار حسین کی تحریریں جس گہری، پائدار سطح پر اپنے قاری میں پشیمانی، افسردگی، اذیّت اور خوف کا احساس جگاتی ہیں، اُس سطح پر ہمارے زمانے کے بس معدودے چند لکھنے والوں کی رسائی ممکن ہو سکی ہے۔ ہم جس دنیا میں رہ رہے ہیں اُس کی تخلیقی تعبیر کا بوجھ صرف ایسے لکھنے والے سنبھال سکتے ہیں جن کی روحیں اضطراب آسا اور اندوہ پرور ہوں اور

جونڈ ھال اور خراب حال ہونے کے باوجود زندہ رہنے کی اُس روش اور اُن آداب کو خاطر میں نہ لاتی ہوں جن کے دم سے ابتذال اور بدمذاقی کا بازار چاروں طرف گرم ہے۔

انتظار حسین اپنی دُھن میں رہتے ہیں اور اپنی شرطوں اور ترجیحوں کے مطابق زندگی گزارتے ہیں۔ان کے گرد وپیش کی زندگی کا سیلاب اُن کے اپنے گھر تک پہنچتے پہنچتے تھم جاتا ہے۔ یہی حال انتظار حسین کی عام شخصیت کا ہے، ایک حد تک مقفل اور مرموز، جس کے بھید آسانی سے نہیں کھلتے، جو اپنے اظہار کے ساتھ ساتھ اپنے اخفا اور روپوشی کا گیان بھی رکھتی ہے۔۔۔اُن کی کہانیاں اسی لیے زمین دوز کہانیاں ہیں، اوپر سے خاموش، ٹھنڈی، شانت مگر اندر سے بہت پرشور، ہلچل سے بھری ہوئی اور طوفانی۔

# منیر نیازی

## (ایک آفت زدہ بستی کی دیومالا)

منیر نیازی کی شاعری ہمیں ایک بھولے بھٹکے داستان گو سے روشناس کراتی ہے۔ یہ داستان گو کسی انجانی کھوج کے پھیر میں ایک روز اپنی داستان سرائے سے نکلا اور شاعری کی اقلیم میں داخل ہوگیا۔ مگر اس دارالامان میں بھی وہ سحر زدہ، مبہوت اور بے چین دکھائی دیتا ہے۔ اپنے شب و روز اس طرح گزارتا ہے جیسے کسی طلسم کے اثر میں ہو۔ اپنی پرانی مہمات اور تجربوں کو یاد کرتا ہے۔ اپنے گرد و پیش سے اُکتایا ہوا دور اُفتادہ پرچھائیوں کا پیچھا کرتا رہتا ہے۔ احساسات کی آوارگی اور باطن کی بے کلی اسے کہیں جم کر بیٹھنے نہیں دیتی۔ چناں چہ قیام میں بھی سرگرمِ سفر محسوس ہوتا ہے اور کسی اجنبی دنیا کا باسی نظر آتا ہے۔ اس کی بستی، اس کی اپنی بستی ہے، مختلف اور نامانوس مناظر سے معمور۔ اس کا گھر اور اس گھر کے دیوار و در الگ ہیں۔ بے چین بہت پھرنا گھبرائے ہوئے رہنا، اس کی تخلیقی طینت ہی نہیں، اس کا عام مزاج اور طبیعت بھی اس کے تمام ہم عصر شاعروں سے مختلف ہے۔ منیر نیازی نے شاعری کے واسطے سے ایک ''طلسم ہوش ربا'' کی تخلیق کی ہے۔

''جنگل میں دھنک'' کی ایک نظم ''خواہش کے خواب'' کا بیان مُنیر نے اس طرح کیا ہے کہ:

گھر تھا یا کوئی اور جگہ جہاں میں نے رات گزاری تھی
یاد نہیں یہ ہوا بھی تھا یا وہم ہی کی عیاری تھی
ایک انار کا پیڑ باغ میں اور گھٹا ستواری تھی
آس پاس کالے پربت کی چُپ کی دہشت طاری تھی
دروازے پر جانے کس کی مدھم دستک جاری تھی

'کلیاتِ منیر' کی بستی کے ہر گھر میں یہ مدھم دستک سنائی دیتی ہے۔ یہ بستی صرف آدم زادوں سے آباد نہیں۔ کائنات کی وحدت اور زندگی کی وحدت کا جیسا شعور منیر نیازی کی نظموں، غزلوں گیتوں میں جاگزیں ہے، اس عہد کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں اس کا سراغ نہیں ملتا۔ شاید مل بھی نہیں سکتا۔ کیوں کہ جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا گیا، منیر نیازی اصلاً ایک داستان گو ہے جو شاعر کا روپ بھر کے سامنے آتا ہے اور طلسمات کی ایسی وادیوں آبادیوں سے گزرتا ہے کہ داستان گو بھی حیران رہ جائیں۔ یہاں میں منیر کے دو رمز شناسوں کے بیانات سے کچھ اقتباسات کی طرف آپ کو متوجہ کرنا چاہتا ہوں۔ رمز شناس میں نے اس لیے کہا کہ محمد سلیم الرحمٰن اور انتظار حسین، دونوں نے منیؔر کی شاعری کے سلسلے میں رسمی تنقید نگاروں سے الگ انداز اپنایا ہے اور معین اصطلاحوں میں منیؔر کی شاعری کو قید کرنے کے بجائے اپنے تاثر کا اظہار اس طرح کیا ہے کہ:

''منیؔر مسافر بھی تو ہے، شام کا مسافر۔ کہتے ہیں سفر وسیلۂ ظفر ہے۔ ہوگا۔ منیؔر کے یہاں تو سفر وسیلۂ خبر ہے۔۔۔ نامعلوم کی خبر۔ دراصل یہ سفر ہے ہی ایسی چیز، ایک دفعہ آدمی چل کھڑا ہو تو پھر لوٹتا نہیں...... صبح ہو یا شام، منیؔر کے ہاں سفر کا ذکر چھڑا رہتا ہے اور مصرعے پرندوں کی طرح پر تولتے رہتے ہیں۔''

----محمد سلیم الرحمٰن: تعارف ''دشمنوں کے درمیان شام''

اور انتظار حسین کہتے ہیں۔۔۔

''منیؔر نیازی کے شعری تجربے میں ان تجربوں کا میل ہے جو ہمارے اجتماعی تخیل کا حصّہ ہیں۔ ''دشمنوں کے درمیان شام'' کی نظمیں اور غزلیں پڑھتے پڑھتے کبھی ان آفت زدہ شہروں کی طرف دھیان جاتا ہے جہاں

کوئی خطر پسند شہزادہ رنج سفر کھینچتا جا نکلتا تھا اور خلقت کو خوف کے عالم میں دیکھ کر حیران ہوتا تھا، کبھی عذاب کی زد میں آئی ہوئی اُن بستیوں کا خیال آتا ہے جن کا ذکر قرآن میں آیا ہے، کبھی حضرت امام حسینؓ کے وقت کا کوفہ نظروں میں گھومنے لگتا ہے۔ اس کے باوجود منیر نیازی، عہد کی شاعری کرنے والوں سے زیادہ عہد کا شاعر نظر آتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس نے اپنے عہد کے اندر رہ کر ایک آفت زدہ شہر دریافت کیا ہے۔"

(حوالہ ایضاً)

انتظار حسین نے اپنے اور منیر نیازی کے رویّوں میں ایک اور مماثلت کا ذکر کیا ہے۔ ایک ہی عہد میں سانس لینے والے، اکثر ملتے جلتے تجربوں سے گزرتے ہیں اور کچھ کیفیتیں ان پر کبھی کبھی تقریباً ایک سی صورت میں وارد ہوتی ہیں۔ لیکن انتظار حسین اور منیر نیازی کا معاملہ صرف ہم عصری تک محدود نہیں ہے۔ دونوں میں ایک مشترک عنصر اجتماعی یادداشت کا اور اپنے زمانے کو اپنے مکاں یا وقت کی بندشوں سے آزاد ہو کر دیکھنے کا بھی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہ منیر کے یہاں انتظار حسین ہی کی طرح ایسے مظاہر، چیزوں اور لوگوں کی بھیڑ دکھائی دیتی ہے جن کی مدد سے دیو مالائیں ترتیب دی جاتی ہیں۔ اصل میں منیر اور اس کے ہم عصر شاعروں میں سارا فرق ہی اس واسطے سے پیدا ہوا ہے کہ اس نے "روح عصر" کی ترجمانی کا بوجھ سنبھالنے سے زیادہ سروکار اپنی اُس بصیرت کے اظہار سے رکھا، جس کی تشکیل میں زمانے کا رول صرف ایک جہت یا ایک سطح کی نشان دہی کر سکتا ہے، تمام و کمال بصیرت کا نہیں۔

اس بصیرت کا نشانہ صرف سامنے کی حقیقتیں نہیں بنتیں۔ صرف تاریخ اس کا حوالہ نہیں ہوتی۔ منیر تو ان گنے چنے تخلیقی آدمیوں میں ہے جو تاریخ کے جبر کا احساس کرتے ہوئے بھی اس کی گرفت سے آزاد ہوتے ہیں، جنھیں صرف اس عہد کے آشوب اور واقعات کی روشنی میں پوری طرح دیکھنا ممکن نہیں، جن کا شعر صرف تاریخ کی روشنی سے منور نہیں ہوتا، جو وجود کے مرکزی پلیٹ فارم سے الگ اپنے احساسات اور اندیشوں کی بھول بھلیاں میں بھٹکتے پھرتے ہیں۔

چناں چہ، شعر یا کہانی کے نام پر وہ تاریخ نہیں لکھتے بلکہ ایک نئی دیو مالا مرتب کرتے ہیں، جو عمرِ رواں کا حساب اس طرح نہیں دیتے جیسے بچّے آموختہ سناتے ہیں یا تاریخ کے اُجالے میں زندگی گزارنے والے تعلیم یافتہ اصحاب اپنی معلوماتِ عامہ کی نمائش کرتے ہیں۔۔۔ منیر نے کہا تھا

کسی کو اپنے عمل کا حساب کیا دیتے

سوال سارے غلط تھے جواب کیا دیتے

'ماہِ منیر' کے اختتامیے میں انتظار حسین کا جو چار صفحی نوٹ شامل ہے اس سے منیر نیازی کے تخلیقی مزاج کی حقیقت پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔ انتظار حسین نے لکھا ہے۔۔۔

''نامعلوم کا خوف اور نامعلوم کے لیے کشش! اس خوف اور کشش کی صورت منیر نیازی کی شاعری میں کچھ ایسی ہے جیسے آدم و حوا ابھی ابھی جنّت سے نکل کر زمین پر آئے ہیں۔ زمین ڈرا بھی رہی ہے اور اپنی طرف کھینچ بھی رہی ہے۔ پاتال بھی ایک بھید ہے اور وسعت بھی ایک بھید ہے۔ بھید بھری فضا کبھی اس حوالے سے پیدا ہوتی ہے اور کبھی اُس حوالے سے، اور شعر کے ساتھ دیو مالائی قصّے اور پرانی کہانیاں لپٹی چلی آتی ہیں۔۔۔''

منیر نیازی کے لیے زمین اپنے پاتال اور اپنے پھیلاؤ کے ساتھ دہشت و حیرت سے بھرا ایک تجربہ ہے۔۔۔

سفر میں ہے جو ازل سے یہ وہ بلا ہی نہ ہو

کواڑ کھول کے دیکھو، کہیں ہوا ہی نہ ہو

بے نام شکلوں، سایوں، آوازوں، نشانیوں سے بھری پُری یہ دنیا، جس میں منیر نیازی کا شعور گردش کرتا رہتا ہے، صرف ہمارا حاضر تو نہیں۔ دیواریں اور حد بندیاں مکاں کی ہوتی ہیں، فضا کی نہیں۔ فضا تو اپنے پرائے کا بھید بھی مٹا دیتی ہے۔ اسی لیے منیر نیازی کا شعور جس دنیا کے گرد اپنے جال پھیلاتا ہے اس پر کسی ایک زمانے، ایک شخص کے نام کی تختی نہیں لگی ہوئی ہے۔

یہاں جو کچھ ہے وہ نہیں بھی ہے۔ گومگو اور ابہام کی اس کیفیت نے منیر نیازی کی شاعری کو ایک مستقل بھید بنا دیا ہے، جسے نہ تو ہم اپنی تاریخ کے حوالے سے کوئی نام دے سکتے ہیں نہ اپنے زمانے کی عام تخلیقی حسیت کے حوالے سے، نہ کسی خاص تحریک، میلان یا ادبی گروہ اور حلقے کے حوالے سے۔ جس طرح ہوا کو مٹھی میں سمیٹنا ممکن نہیں اسی طرح منیر کی شاعری کو بھی کسی طے شدہ مضمون یا گنے چنے موضوعات کی مدد سے سمجھنا ممکن نہیں ہے۔

مجید امجد نے منیر نیازی کے دوسرے مجموعۂ کلام ''جنگل میں دھنک'' کا تعارف کراتے ہوئے لکھا تھا۔۔۔

> ''آج زر و سیم کی قدروں میں کھوئی ہوئی مخلوق جنگل کی اس دھنک کو کیا دیکھے گی !......ابھی اس بازار سے نہ جانے کتنی نسلوں کے جلوس اور گزریں گے! یہ جلوس ہنستے کھیلتے اور قہقہے لگاتے ہوئے مہ و سال کے غبار میں کھو جائیں گے، زمانے کی گرد میں۔ ہم سب اسی گرد کا حصّہ ہیں۔ ہم سب اور منیر بھی۔ لیکن خیال اور جذبے کی ان دیکھی دنیاؤں کے پرتو فطرت کے رنگوں اور خوشبوؤں میں تحلیل ہوتی نظروں کی جاگرتی، تیرتی بدلیوں کے سایوں میں روتے دلوں کی کروٹ جو اس کے شعروں اور شبدوں میں مجسّم اور جاوید ہو کر رہ گئی ہے، اردو نظم کے مرحلہ ہائے ارتقا کی ایک جاندار کڑی ہے۔''

آبادی سے ویرانے تک، شہر سے جنگل تک، منیر نیازی کے احساسات عہد قدیم کے (Premordial) انسانوں کی طرح سفر کرتے ہیں۔ اس کی شاعری میں کھلی ہوئی فضا کا، ہر طرح کی بندشوں سے عاری حسیّت کا، ایک آوارہ خرام جذباتی زندگی کا اور مشاہدے کی بے کناری کا جو دائمی تاثر ملتا ہے، اس کی تہہ میں دراصل اسی رویّے کی کارفرمائی ہے۔ تخیل اور وجدان پر پابندیاں تو اپنے حاضر کے اُس شعور نے عاید کی ہیں جس کی تربیت صرف تعقّل کے سائے میں ہوئی ہے۔ منیر نیازی کی حسیّت نے اس طرح کی ہر بندش کو قبول کرنے سے انکار کیا ہے۔ اسی لیے، رنگوں سے اور موہوم و موجود شکلوں سے جیسا والہانہ شغف منیر نیازی کی شاعری میں دکھائی دیتا ہے اس کی کوئی مثال ہمیں جدید دور کے شعرا میں نہیں ملتی۔ دانشِ حاضر کے عذابوں میں ایک عذاب طرزِ احساس کی بے رنگی کا ہے۔ اس پر ستم بالائے ستم اردو غزل کی عمومی روایت، خاص کر انیسویں صدی سے لے کر اب تک کی، جہاں مجردات اور تصورات (Concepts) کی یورش نے روپ رنگ سے چھلکتے ہوئے احساسات کا تیاپانچہ کر کے رکھ دیا۔ اٹھارویں صدی تک ہمارے یہاں یہ خرابی اس حد کو نہیں پہنچی تھی۔ چناں چہ میرؔ و مصحفی، میر حسن اور نظیر اکبر آبادی تک زندگی کے تماشے اتنے بے رونق نہیں ہوئے تھے۔ آریائی تخیل کی روایت کا کچھ اثر ہماری اپنی ادبی اور تخلیقی روایت پر بھی دیکھا جا سکتا تھا۔ خالص ذہنی اور حسّی تجربوں کو بصری تجربوں میں منتقل کر دینے کی روش اور استعداد سے ہمارے شاعر بھی خوب بہرہ ور تھے۔ اختر احسن جدید نفسیات اور لسانی فلسفوں کی نذر ہو گئے، سو جیلانی کامران کے بعد اب تو ان مسئلوں پر سوچ بچار کرنے والا

بھی کوئی اور نظر نہیں آتا، لیکن یہ نکتہ بہر حال تفصیل طلب اور توجہ کے لائق ہے کہ خیال کی تجسیم کے عمل سے ہمارے لکھنے والوں کی اکثریت اتنی لاتعلق کیوں رہی؟ معمولی اور مانوس مظاہر سے اردو ادیبوں کی اکثریت اتنی لاتعلق کیوں ہے؟ فکری شاعری کا ایسا بے محابا شوق، جس نے ہماری تخلیقی روایت کو خاصا نقصان پہنچایا، آخر کیا معنی رکھتا ہے؟ اردو شاعری اور شاعروں سے فراق صاحب کی یہ شکایت بے جا تو نہیں تھی کہ خیال بندی اور مضمون آفرینی کے چکر نے انھیں اپنے ارضی اور ثقافتی کلچر کے بہت بڑے حصے سے بے نیاز کردیا۔ منیر نیازی کی شاعری کے بارے میں ایک عام قسم کا تاثر کہ اس کی جڑیں ٹھیٹ عربی اور ایرانی تخیل کی روایت میں پیوست ہیں، اسی لیے مجھے نظرثانی کا محتاج دکھائی دیتا ہے کہ منیر نیازی کے مجموعی رویّے سے بہر حال، اس تاثر کا ابطال ہوتا ہے۔ منیر کا تخیل اور ادراک نہ صرف یہ کہ اپنے ارضی رشتوں، رابطوں اور گردوپیش کے مظاہر، موجودات اور اشیا کا کبھی انکاری نہیں ہوا، اس کی ایک نمایاں اور منفرد خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ ہر احساس اور خیال کو ایک طرح کی ٹھوس اور مجسّم ہیئت عطا کرنے پر قادر ہے۔ اسی لیے سامی روایات، صحائف اور ثقافتی حوالوں کے ساتھ ساتھ منیر نیازی کے اشعار میں، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اس کے مجموعی تخلیقی رویّے اور طریق کار میں مقامی یا دیسی اثرات کا عکس صاف جھلکتا ہے۔ نظموں غزلوں کے علاوہ منیر نے یہ جو بے تحاشا گیت لکھے ہیں اور بہت سی نظموں میں جو گیتوں کی گہری فضا اور جھنکار ملتی ہے تو یہ سب محض اتفاقیہ نہیں ہے۔ اس سے منیر نیازی کی شاعری اور شعری طینت کے ایک امتیاز کا بھی اظہار ہوا ہے۔ یہ شاعری صرف تاریخ (ماضی) یا روحِ عصر (حاضر) کے ادراک کا پتہ نہیں دیتی۔ اس کی حدیں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ مظاہر کی دنیا کے بہت سے رنگ، جانے انجانے بہت سے کردار، سُنی ان سنی بہت سی آوازیں اور راگ، اس شاعری کا منظریہ اور اس کا انوکھا جمالیاتی ذائقہ مرتب کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر اور اس نکتے کی وضاحت کے لیے، منیر کی نظموں غزلوں سے یہ کچھ مثالیں دیکھیے ----

"میں بھی دل کے بہلانے کو کیا کیا سوانگ رچاتا ہوں

سایوں کے جھرمٹ میں بیٹھا سکھ کی سیج سجاتا ہوں

بجھتے جلتے دیپک سے سپنوں کے چاند بناتا ہوں

آپ ہی کالی آنکھیں بن کر اپنے سامنے آتا ہوں

آپ ہی دکھ کا بھیس بدل کر ان کو ڈھونڈنے جاتا ہوں

---- میں (تیز ہوا اور تنہا پھول)

کس سے ملوں اور کس سے بچھڑوں اس جادو کے میلے میں
آنکھیں اور دل دونوں مل کر پڑ گئے عجب جھمیلے میں
سب کی آنکھیں سجی ہوئی ہیں ارمانوں کے پھولوں سے
سب کے دل گھبرائے ہوئے ہیں چاہ کے تند بگولوں سے
حیرت کی تصویر بنا ہوں رنگ برنگے چہروں میں
ایسا، جو مجھ کو بہلائے، کوئی نہیں بے مہروں میں
---- شیش محل (تیز ہوا اور تنہا پھول)

پُراسرار بلاؤں والا
سارا جنگل دشمن ہے
شام کی بارش کی ٹپ ٹپ
اور میرے گھر کا آنگن ہے

ہاتھ میں اک ہتھیار نہیں ہے
باہر جاتے ڈرتا ہوں
رات کے بھوکے شیروں سے
بچنے کی کوشش کرتا ہوں
----جنگل کی زندگی (جنگل میں دھنک)

جب بھی گھر کی چھت پر جائیں ناز دکھانے آجاتے ہیں
کیسے کیسے لوگ ہمارے مجھ کو جلانے آجاتے ہیں

دن بھر جو سورج کے ڈر سے گلیوں میں چھپ رہتے ہیں
شام آتے ہی آنکھوں میں وہ رنگ پرانے آجاتے ہیں
ہم بھی منیرؔ اب دنیا داری کر کے وقت گزاریں گے
ہوتے ہوتے جینے کے بھی لاکھ بہانے آجاتے ہیں

---- غزل (جنگل میں دھنک)

پھیلتی ہے شام دیکھو ڈوبتا ہے دن عجب
آسماں پر رنگ دیکھو ہوگیا کیسا غضب
کھیت ہیں اور ان میں اک روپوش سے دشمن کا شک
سرسراہٹ سانپ کی گندم کی وحشی گر مہک
اک طرف دیوارو در اور جلتی بجھتی بتّیاں
اک طرف سر پر کھڑا یہ موت جیسا آسماں

---- دشمنوں کے درمیان شام

میں جیسا بچپن میں تھا
اسی طرح میں اب تک ہوں
کھلے باغ کو دیکھ دیکھ کر
بری طرح حیران
آس پاس مرے کیا ہوتا ہے
اس سب سے انجان

---- میں جیسا بچپن میں تھا (دشمنوں کے درمیان شام)

آواز دے کے دیکھ لوں شاید وہ مل ہی جائے
ورنہ یہ عمر بھر کا سفر رائگاں تو ہے

~~~~~~

وہ بے حسی ہے مسلسل شکستِ دل سے منیرؔ
کوئی بچھڑ کے چلا جائے غم نہیں ہوتا

~~~~~~

گم ہو چلے ہو تم تو بہت خود میں اے منیرؔ
دنیا کو کچھ تو اپنا پتہ دینا چاہیے

~~~~~~

اک اور دریا کا سامنا تھا منیرؔ مجھ کو
میں ایک دریا کے پار اُترا تو میں نے دیکھا

~~~~~~

کیا باب تھے یہاں جو صدا سے نہیں کھلے
کیسی دعائیں تھیں جو یہاں بے اثر گئیں

~~~~~~

اک اور سمت بھی ہے اس سے جا کے ملنے کی
نشان اور بھی ہے یک نشانِ پا کے سوا
(دشمنوں کے درمیان شام)

~~~~~~

یہ تمام مثالیں ماہِ منیر (اشاعت ۱۹۷۴ء) سے پہلے کی ہیں۔ مگران کے محسوس مطالعے سے منیرؔ کے

کچھ اوصاف اور امتیازات کھل کر سامنے آتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ جیتی جاگتی واردات یا واقعات کب اور کس طرح چپ چاپ ایک سی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور ٹھہرا ہوا منظر کیوں کر سیال بن جاتا ہے، پڑھنے والے کو اس کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ اصل میں منیر کی شاعری ایک ساتھ احساس کی کئی سطحوں پر وارد ہوتی ہے، ہماری سوچ پر اثر انداز ہونے کے ساتھ ساتھ دیکھنے، سننے، چھونے کی حس سے بھی ایک بے نام سا رشتہ قائم کر لیتی ہے۔ یہ شاعری ایک ہمہ گیر اور متحدہ خصوصیات اور اثرات رکھنے والی شاعری ہے۔ منیر نیازی مشاہدے کو بغیر کسی بیرونی کاوش کے خواب بنا دیتے ہیں۔ تخیل کی ایسی خودسری، احساسات کی ایسی بیداری، مظاہر سے جذبے کا ایسا گہرا اور خودکار تعلق منیر کے ہم عصروں میں زیادہ عام نہیں ہے۔ منیر اگر شاعر نہ ہوتے تو مصور ہوتے یا مظاہر پرستوں کی طرح جنگلوں، ویرانوں میں بھٹکتی پھرتی ایک آتما۔ ان کے مزاج کی گم شدگی اپنا ایک منفرد انداز رکھتی ہے۔ خیال کی ایک لہر کو، جذبے کے ایک ارتعاش اور تاثر کے ایک لمحے کو وہ بڑی خاموشی کے ساتھ ایک دیرپا قصے یا واقعے اور پڑھنے والے کے شعور میں پیوست ہو کر رہ جانے والی ایک واردات کی شکل دے دیتے ہیں۔ 'ماہ منیر' کے تعارف میں سہیل احمد نے اس شاعری کو ''کھلے منظروں کی دنیا'' کا نام دیا ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ''اس شاعری میں حیران کر دینے اور بھولے ہوئے گم شدہ تجربوں کو زندہ کرنے کی ایک ایسی غیر معمولی صلاحیت ہے جو اس عہد کے کسی دوسرے شاعر میں نظر نہیں آتی۔''

فکری اعتبار سے تو اس اسلوب کی پرچھائیاں جہاں تہاں اور بھی نظر آجائیں گی، لیکن یہ واقعہ مسلم ہے کہ منیر کی شاعری سے جس بوطیقا کا ظہور ہوا ہے وہ بڑی حد تک نجی اور شخصی ہے۔ سہیل احمد کہتے ہیں:

> ''منیر کی شاعری میں انسان کو اس کا بچپن اور بچپن کے ساتھ پیوست بہشت کی یاد دلانے کا جو جادو ہے وہ اسی بات سے ظاہر ہے کہ منیر کی شاعری پر لکھتے ہوئے اکثر دوستوں کو اپنی چھوڑی ہوئی بستیاں، اپنا بچپن یاد آیا ہے۔۔۔''

ہوسکتا ہے منیر کی شاعری کے بہت سے پڑھنے والے اس قسم کی کیفیت سے گزرے ہوں، مگر مجھے تو ان کے احساسِ حیرت اور خوف یا دہشت کی فضا میں ایک بہت پختہ کار (Mature) رویے کے نشانات دکھائی دیتے ہیں۔ یہ رویہ اپنے حاضر پر افسوس، اپنی طبیعت کی قلندرانہ روش اور کاروبارِ دنیا کے ابتذال سے برگشتگی کے نتیجے میں اپنے آپ پر عاید کردہ تنہائی کا پیدا کردہ ہے۔ یہ رویہ آج

کے انسان کا یا اپنی موجودہ صورت حال سے اُلجھتے ہوئے، تاریخ سے نبرد آزمائی کرنے والے کسی شخص کا رویّہ نہیں ہے۔ یہ صرف ماضی میں کھوئے ہوئے کسی ایسے شخص کا رویّہ بھی نہیں جس پر اس کا حافظہ ہمہ وقت لعنت ملامت کرتا رہتا ہو۔ یہ رویّہ ایک ایسے فرد کا ہے جو اپنی بھری پُری دنیا کو اپنے تمام احساسات کے ساتھ دیکھنے اور برتنے میں مصروف ہے، جو وجود کے پورے تماشے کو ایک اٹوٹ سلسلے کے طور پر دیکھنا چاہتا ہے اور ہستی کی اُس کائنات کا باسی ہے جہاں آبادیاں اور ویرانے، عالم اور عامی، انسان اور جانور، واہمے اور ایقانات، زندگی کے اچھے برے تمام رنگ، ایک دوسرے کے انہماک میں خلل انداز ہوئے بغیر، آپس میں متصادم ہوئے بغیر، ایک سی شفاف اور سادہ زندگی گزار سکیں اور باقی رہ سکیں۔ لوگ آفت زدہ نہ ہوں اور بستیوں پر عذاب نہ ٹوٹیں۔ منیؔر کی شاعری کے ابتدائی ادوار میں جو رنگ نسبتاً دھندلے اور کچے تھے، 'ماہ منیر' کے بعد سے لے کر اب تک کی شاعری میں اُنھوں نے ایک باقاعدہ حسّی، فکری، جذباتی اور لسانی وصوتی نظام کی سی صورت اختیار کر لی ہے، ایک ایسی نوع (Type) کی شکل جس کی تقلید منیؔر کے ہم عصروں نے بھی کرنی چاہی، لیکن اس عمل میں لوگ جو کامیاب نہیں ہوئے تو اس لیے کہ منیؔر کی جیسی تخلیقی سرشت، فکر اور جذبے کی ان کی جیسی تنظیم پر اور استغراق آمیز انداز پر کوئی اور قادر نہ ہو سکا۔ رفتہ رفتہ ان تمام باتوں نے مل جل کر، منیؔر کے یہاں ایک طرح کی غیر رسمی سریّت کا یا ایک نجی شریعت کا انداز اپنا لیا۔ مذہبی، علائم اور استعاروں کا نقش 'ماہ منیر' کے بعد کی شاعری میں اسی لیے پہلے سے زیادہ منوّر ہے۔۔

شامِ شہرِ ہول میں شمعیں جلا دیتا ہے تو
یاد آ کر اس نگر میں حوصلہ دیتا ہے تو

دیر تک رکھتا ہے تو ارض و سما کو منتظر
پھر انھی ویرانیوں میں گل کھلا دیتا ہے تو

ماند پڑ جاتی ہے جب اشجار پر ہر روشنی
گھپ اندھیرے جنگلوں میں راستہ دیتا ہے تو

~~~~~~
~~~~~~

آیا ہوں میں منیرؔ کسی کام کے لیے
رہتا ہے اک خیال سا خوابوں کے ساتھ ساتھ

~~~~~

اگا سبزہ درودیوار پر آہستہ آہستہ
ہوا خالی صداؤں سے نگر آہستہ آہستہ
گھرا بادل خموشی سے خزاں آثار باغوں پر
ہلے ٹھنڈی ہواؤں میں شجر آہستہ آہستہ
مرے باہر فصیلیں تھیں غبارِ خاک و باراں کی
ملی مجھ کو ترے غم کی خبر آہستہ آہستہ
چمک زر کی اسے آخر مکانِ خاک میں لائی
بنایا ناگ نے جسموں میں گھر آہستہ آہستہ

---- ماہِ منیر

~~~~~

بیٹھ جائیں سایۂ دامانِ احمدؐ میں منیرؔ
اور پھر سوچیں وہ باتیں جن کو ہونا ہے ابھی

~~~~~

عادت ہی بنالی ہے تم نے تو منیرؔ اپنی
جس شہر میں بھی رہنا اکتائے ہوئے رہنا

~~~~~

شہر میں وہ معتبر میری گواہی سے ہوا
پھر مجھے نامعتبر اس شہر میں اس نے کیا

~~~~~

دیکھے ہوئے سے لگتے ہیں رستے، مکاں، مکیں
جس شہر میں بھٹک کے جدھر جائے آدمی
دیکھے ہیں وہ نگر کہ ابھی تک ہوں خوف میں
وہ صورتیں ملی ہیں کہ ڈر جائے آدمی
یہ بحرِ ہست و بود ہے بے گوہرِ مراد
گہرائیوں میں اس کی اگر جائے آدمی

~~~~~

---- ماہِ منیر

دیوارِ فلک، محرابِ زماں، سب دھوکے آتے جاتے ہوئے
یہ ایک حقیقت ہم پہ کھلی جب سے وہ کھلا بن دیکھا ہے
میراثِ جہاں اک عہدِ وفا کسی خواب میں زندہ رہنے کا
اک قصہ تنہا آدم کا جس نے تنہا بن دیکھا ہے
کبھی بابِ ہوا کبھی سبز ردا، کبھی راز ہزاروں صدیوں کا
ہر لحہ رنگ بدلتا ہوا ہر آن نیا بن دیکھا ہے

~~~~~

ہیں خواب قصہ ہائے فراق و وصال سب
میرے اور اس کے غم کا فسانہ بھی خواب ہے
~~~~~

گزرے ہوئے زمان و مکاں جیسے خواب تھے
سحرِ خیال ِ عشرتِ فردا بھی خواب ہے

---

ایک دشتِ لامکاں پھیلا ہے میرے ہر طرف
دشت سے نکلوں تو جا کر کن ٹھکانوں میں رہوں

---- آغازِ زمستاں میں دوبارہ

خواب ہوتے ہیں دیکھنے کے لیے
ان میں جا کر مگر رہا نہ کرو

---

کمالِ شوق کا حاصل یہی ہے
ہمارا شہر سے بیزار ہونا

---- ساعتِ سیّار

یہ عالم آب و سراب، یہ دنیا جو کبھی ایک جادونگری تھی یا رازوں سے بھرا ایک بستہ، ترقی اور تعمیر کی طلب میں بالآخر اُس انجام کو پہنچی جو آج سامنے ہے اور جس نے اس کے سارے رمز چھین لیے ہیں۔ منؔیر نے اسی عالم کے اندر ایک اور عالم ایجاد کرلیا تھا جس میں جیتی جاگتی مانوس شبیہوں کے ساتھ موہوم پرچھائیوں اپسراؤں، کٹنیوں، جادوگرنیوں، اجنبی سیاحوں اور کسی خیال آباد کے باشندوں کی آمدورفت بھی جاری تھی۔ وہ سلسلہ رکا تو منؔیر کی تخلیقی تگ ودو پر بھی اِفسردگی اور اضمحلال کے آثار نظر آنے لگے۔ 'کلیات منؔیر' (مارچ ۱۹۹۱ء کا ایڈیشن، ناشر پاکستان رائٹنگز) میں ''ساعت سیار'' کے بعد 'چھوٹے چھوٹے مجموعوں' پہلی بات ہی آخری تھی' 'اور' 'ایک دعا جو میں بھول گیا تھا'' یا کلام تازہ کے تحت جو کچھ بھی ہے، اس سے اسی تاثر کی تصدیق ہوتی ہے۔

یوں ایک متین اداسی تو ہمیشہ سے منؔیر کی ہم رکاب تھی۔ منؔیر کے لہجے میں جیسا ٹھہراؤ اور بیان میں جو دھیما پن اور سست روی ہے، اسے بھی میں ہندی طرزِ احساس اور منؔیر کی طبیعت کے مابین ایک

گہری مناسبت کا نتیجہ سمجھتا ہوں، اور وہ بات جو اس مضمون میں کافی پہلے کہی جا چکی ہے، کسی درد بھرے گیت یا بھجن یا دوہے یا کبت کے روپ رنگ میں منیرؔ کی حسیت کی پہچان کا واسطہ بننے والی، تو اس کی طرف ایک بار پھر میں دھیان دلانا چاہتا ہوں۔ 'ساعتِ سیار' کے بعد کی نظموں، غزلوں، گیتوں، منظوم ترجموں میں، گویائی سے زیادہ کسی لمبی چپ کا شور سنائی دیتا ہے اور منیرؔ جو تصویر بھی لفظوں میں بناتے ہیں، ہلکے آبی رنگوں کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ منیرؔ کے یہاں تو جلال یا برہمی کا لہجہ بھی پیدا ہوتا ہے تو دھیمے سروں کے ساتھ، جیسے اپنے آپ سے باتیں کی جا رہی ہوں یا کسی کو ہمراز بنایا جا رہا ہو۔ سوچنے کی بات ہے کہ ''دشمنوں کے درمیان شام'' میں بھی اس واردات کا ظہور ہوتا ہے تو یوں کہ:

اس شہر سنگ دل کو جلا دینا چاہیے
پھر اس کی خاک کو بھی اڑا دینا چاہیے

~~~~~

ملتی نہیں پناہ ہمیں جس زمین پر
اک حشر اس زمیں پہ اُٹھا دینا چاہیے
حد سے گزر گئی ہے یہاں رسمِ قاہری
اس دہر کو اب اس کی سزا دینا چاہیے
اک تیز رعد جیسی صدا ہر مکان میں
لوگوں کو ان کے گھر میں ڈرا دینا چاہیے
گم ہو چلے ہو تم تو بہت خود میں اے منیرؔ
دنیا کو کچھ تو اپنا پتہ دینا چاہیے

ظاہر ہے کہ یہاں منیرؔ کا خطاب کسی ہجوم سے نہیں، صرف اپنے آپ سے ہے۔ شاید اسی لیے، منیرؔ کی دنیا میں ہمارا سفر حیرانی اور افسوس کے عناصر کے ساتھ خاموشی میں طے کیا جانے والا سفر ہے۔ پچھلے کچھ برسوں کے دوران منیرؔ کی اکا دکا تخلیقات جو نظر سے گزریں تو گہرا ہوتا گیا احساس ہوا کہ شعلے اب دب چکے ہیں اور چنگاری راکھ بنتی جا رہی ہے۔ ارض و سما پر ایک سناٹے کی کیفیت
~~~~~

طاری ہے اور زیاں کے احساس نے تنہا نشینی کی وضع اپنا لی ہے.............

زوال عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی در بابِ التجا کے سوا

مکان، زر، لب گویا، حد سپہر و زمیں
دکھائی دیتا ہے سب کچھ یہاں خدا کے سوا

-----

☆☆

# منیب الرحمٰن

## (بازدید سے نقطۂ موہوم تک)

منیب صاحب کی نظم ونثر سے ہمارا تعارف اُس دور میں ہوا جب اردو میں جدیدیت کا نقشہ پوری طرح مرتب نہیں ہوا تھا۔'بازدید' کی نظمیں (اشاعت ۱۹۶۰ء) اور انقلاب سے پہلے کی فارسی شاعری پر منیب صاحب کا انگریزی مقالہ، اردو میں نئی شاعری کے منشور سے کچھ پہلے کے جذباتی اور فکری موسم کی اطلاع دیتے ہیں۔اُس وقت نوکلاسکیت اور نورومانیت کے میلانات مشرق میں ادبی تجدد پرستی (Literary modernism) کی ایک نئی لہر سے دھیرے دھیرے روشناس ہورہے تھے۔ فارسی میں نئی نظم اور نیا افسانہ پہلے سے لکھا جارہا تھا۔مگر ہمارے یہاں ابھی ترقی پسندی کی بہار باقی تھی۔یوں بھی ہم عادتاً ذرا دیر سے جاگتے ہیں۔ ادراک واظہار کے نئے اسالیب، اسی لیے ابھی گہرے شک کے گھیرے میں تھے، اور اسی لیے اردو کے نئے شعرا کی ایک جوشیلی صف نے میدان میں اُترتے ہی ترقی پسندوں کے خلاف محاذ قائم کرلیا۔اس کے برعکس ہندوستان میں اخترالایمان، منیب الرحمٰن، سلیمان اریب اور پاکستان میں عزیز حامد مدنی، ابن انشا، مصطفٰے زیدی جیسے کچھ شاعروں کی حسیّت کا ظہور ایک ایسے دوراہے پر ہوا جہاں نئے اور پرانے میلانات ایک دوسرے سے اُلجھنے کے بجائے، ایک دوسرے سے گلے مل رہے تھے۔ایک نئی مفاہمت کا سلسلہ چل نکلا تھا۔یہ میلانات نہ تو صرف ترقی پسند تھے، نہ صرف جدید تھے۔ایک

پیچیدہ صورت حال تھی جس کا تجزیہ بہت تفصیل طلب ہے۔ میں اس وقت سب باتوں کو الگ کر کے، منیب صاحب تک ہی اپنے آپ کو محدود رکھنا چاہتا ہوں۔

منیب صاحب سے اُس علی گڑھ کی پہچان ہوتی تھی جو روایت کے ایک رچے ہوئے شعور، ماضی کے ایک توانا احساس کے باوجود ہر طرح کی کٹھ ملائیت سے آزاد تھا۔ اُس کا اِصرار اگر کسی نکتے پر رہا تو ایک گہری انسان دوستی اور کشادہ فکری پر۔ اسلامیات اور دراسات ایشیائے غربی کے شعبوں میں بھی اسی تعقّل پسندی اور لبرل ازم کا اُجالا تھا۔ یہ فیضان دانشوری کی اُس روایت کا تھا جس کے مقاصد اور سمتوں کا تعیّن سرسیّد اور اُن کے دردمند رفیقوں نے کیا تھا۔ اس روایت کے مطابق نیا زمانہ پرانے دور کا دشمن نہیں تھا۔ سائنسی فکر مذہبی فکر کی حریف نہیں تھی اور نشاۃ ثانیہ کا مطلب کولونیل فکر کی اندھا دھند تقلید نہیں تھی۔

استعارے کا پیرایہ اختیار کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ 'شہر گمنام' کی فصیل میں داخلے اور ایک 'نقطۂ موہوم' تک رسائی سے پہلے، منیب صاحب کا دھیان اپنے انفرادی اور اجتماعی ورثے کی 'بازدید' کی طرف گیا۔ وہ نئی شاعری کے معماروں کی اُس صف میں شامل تھے جو اپنا حلیہ بدلنے اور حلیہ بگاڑنے کے فرق سے آگاہ تھی۔ خالص فن یا فن برائے فن کا ایک مریضانہ تصور جو نئی حسیّت کے انتہا پسند ترجمانوں نے اختیار کیا، دراصل ایک طرح کی فکری ادعائیت کا جواب تھا۔ فن کی حرمت اور وقار کی حفاظت سے نہ تو اس نئے گروہ کو دلچسپی تھی، نہ دوسرے راسخ العقیدہ گروہ کو۔ ثقافت اور ادب کی دنیا دراصل اُن متمدّن وحشیوں کی دنیا ہے جو اپنے اعصاب واحساسات پر خواہ مخواہ پہرے نہیں بٹھاتے اور جن کے وجدان میں اختلافوں اور تضادوں کو ایک ساتھ قبول کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ جن کے لیے اندھیرا اُجالے کی ضد نہیں، انسانی سچائی کی ایک بدلی ہوئی شکل ہے۔ جدید فارسی شاعروں میں فروغ فرخ زاد، پروین اعتصامی کے والہانہ کلام اور لاہوتی کے اوپیرا ''کاوۂ آہنگراں'' کی معنویت پر منیب صاحب نے (اپنے تحقیقی مقالے میں) جس انداز سے روشنی ڈالی ہے، اُس میں نئی حسیّت کی ترکیب کے کئی اہم عناصر بے نقاب ہوئے ہیں۔ منیب صاحب شعر کا مفہوم لفظوں کے ساتھ ساتھ شعر کے آہنگ میں بھی ڈھونڈتے ہیں۔ بارہا اُن کی زبان سے خود اُن کا کلام سننے کے علاوہ علی گڑھ یونی ورسٹی کے جنرل ایجوکیشن سینٹر میں اُن کے شیکسپئر کے تراجم بھی سنے۔ منیب صاحب کے واسطے سے یہ اپنی قسم کا ایک الگ تجربہ تھا۔ ''شاعری کانوں سے پڑھی جاتی ہے---'' کسی مغربی شاعر کا یہ قول یا شبلی کا یہ فقرہ کہ لفظ درحقیقت ایک قسم کی آواز ہے تو نظر سے پہلے بھی گزرا تھا، مگر ہمارے لیے یہ تجربہ گنتی کے جن چند لوگوں کے توسّط سے واردات بنا، اُن میں منیب صاحب بھی شامل ہیں:

---- تم جو آؤ تو دھند لے میں لپٹ کر آؤ

پھر وہی کیفِ سرِ شام لیے

---- تم جو آؤ تو اندھیرے میں لپٹ کر آؤ

مستیِ بادِ سبک گام لیے

اور ---- تم جو آؤ تو اندھیرے میں لپٹ کر آؤ

پھر وہی لذّتِ انجام لیے

(بازدید)

دھند لکے اور اندھیرے اور اُجالے کی الگ الگ جہتوں سے یوں روپ بدل بدل کے آنا انسانی تجربے کی تین مختلف سطحوں سے گزرنا ہے جس کا کچھ اندازہ ہمیں اس نظم کے آہنگ کی بدلتی ہوئی لہروں سے بھی ہوتا ہے۔ ہماری اپنی روایت میں شعر اور شاعری اصلاً سخن ہیں اور شعر گوئی شعر نویسی نہیں ہے۔ ہمارے یہاں ساہتیہ رچا جاتا ہے یعنی زبان، بیان اور آہنگ کی سیڑھیوں پر سلسلہ وار تعمیر کیا جاتا ہے، صرف لکھا نہیں جاتا۔ ڈیلن ٹامس، ای ای کمنگس اور ایلیٹ کی نظم خوانی یا جوڈی کولنس اور پال رابسن کی گونجیلی اور طاقت ور آواز میں انقلابیوں کے گیت اسی نکتے کی وضاحت کرتے ہیں۔ منیب صاحب کو Dramatics اور Architectonics سے جو خصوصی شغف رہا، اُسے صرف اتفاقیہ تو نہیں کہا جا سکتا۔ اس شغف میں اُن کا شعوری انتخاب بھی شامل ہے اور ان کی شاعری کے علاوہ ترجمہ کاری پر بھی اس کے اثرات نمایاں ہیں۔

اصل میں منیب صاحب مزاجاً آرٹس کے آدمی ہیں جس کی فکری اور حسّی جہتیں واحد المرکز یا Centripetal نہیں ہوتیں، جس کا تناظر وسیع اور شعور ہمہ گیر ہوتا ہے۔ شخصیت کے اس پہلو پر کچھ روشنی مشاعرے اور اردو ناول پر اُن کے انگریزی مضامین (Annual of Art & Literature) اور انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے لیے ایرانی اسلامی ثقافت پر اُن کے شذرات سے بھی پڑتی ہے۔ وہ جو فلوبیئر نے کہا تھا کہ ''آؤ ہم اپنے آپ کو ہمیشہ کے لیے آرٹ کے حوالے کر دیں جو حکومتوں، حکمرانوں اور تاج و تخت سے عظیم تر ہے اور ہمیشہ سے ہے اور ہم اپنے تمام تر جوش و جذبے کے ساتھ اس الوہی پرچم کو سر بلند کیے رہیں'' تو یہ امانت منیب صاحب کے حصّے میں بھی آئی ہے اور اپنے آپ پر عائد کردہ اس فریضے کی ادائیگی میں اُنھوں نے ایک عمر گزاری ہے۔

وقت تو خیر، گزرتا رہتا ہے مگر کچھ لمحے آنکھوں کے فریم میں تصویر کی طرح ٹھہر جاتے ہیں۔ آج سے تقریباً پینتیس برس پہلے کی ایک متحرک تصویر اسی طرح میرے حافظے کی تختی پر ثبت ہو چکی ہے۔ ایک کانفرنس کے سلسلے میں جانے ان جانے چہروں کا ایک ہجوم علی گڑھ یونی ورسٹی کیمپس میں یکجا تھا۔ سلیمان ہال کے کشمیر ہاؤس کی راہداری میں صبح سویرے پہلی ملاقات شہریار سے ہوئی۔ اُن کے ساتھ سید شاہد مہدی تھے۔ اسی روز شام کو خلیل الرحمٰن اعظمی کے گھر پر ایک غیر رسمی محفل جمائی گئی۔ اُس محفل میں منیب صاحب بھی موجود تھے اور اُنھوں نے ایک نظم 'برگد کا پیڑ' سنائی تھی:

آنکھیں میچے سوچ میں گم
دھونی رمائے کوئی سادھو جیسے بیٹھا ہو
بچے کھیل رہے ہیں
جن کی چیخوں سے
خاموشی کے ساکن، جوہڑ میں ہلچل
جھونکے آتے ہیں
لیکن یہ چُپ سادھے رہتا ہے
موت بھی شاید اِس کے بڑھاپے کو چھونے سے ڈرتی ہے
اِس کا تن ماضی سے بوجھل ہے
اور ہمارے دن اس کے بھاری پن کو
سہمی سہمی نظروں سے دیکھ رہے ہیں
اِس کے پتوں نے کیوں ہر کونپل کو ڈھانپ رکھا ہے
اِس کی شاخیں کیوں مٹی میں گھس کر جڑ بن جاتی ہیں

ملاقاتیں اس کے بعد بھی ہوئیں۔ لیکن اس وقت اسی دور افتادہ شام اور اس شام کے ساتھ اِس نظم کا یاد آجانا، شاید صرف اتفاق تو نہیں ہے!

☆☆

# جیلانی کامران کی شاعری پر نوٹ

## (قیدی سن لے! موت کا عمر سے کیا رشتہ ہے؟)

انتظار حسین کا خیال تھا کہ جیلانی کامران کے لیے اُن کی نظم پنجسورہ والا اپنی روایت سے انحراف کا ایک نقطہ بن گئی تھی۔ اس کے بعد اُنھوں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا اور نئی منزلوں کے سفر پر نکل کھڑے ہوئے۔ گویا کہ جیلانی کامران کا تخلیقی سفر ایک ایسے شعری محاورے کی تلاش سے عبارت ہے جو اردو کی روایتی شاعری کے مانوس رنگ اور آہنگ سے الگ، اُن کے تجربے کو ایک نئے تناظر کے ساتھ سامنے لا سکے۔ نئی نظم کے تقاضوں کی وضاحت کرتے ہوئے جیلانی کامران نے نئی نظم کا جواز اس حقیقت، میں دریافت کیا تھا کہ آج کا انسان زیاں کے ایک مستقل احساس، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ایک دائم و قائم احساسِ مرگ کا قیدی ہے۔ چناں چہ اسی احساس کی زمین سے اُس پریشان کرنے والے سوال کا جنم ہوتا ہے جس میں ساری عمر کی تگ ودو کا قصہ چھپا ہوا ہے۔ جیلانی کامران نے لکھا تھا:

> ''نئی شاعری کی ضرورت اس لیے ہے تاکہ وہ تنہائی جو ہمارے دلوں میں ہے۔۔ اُس احساس سے حوصلہ پکڑ سکے جو احساس ہمیشگی سے پیدا ہوتا

ہے۔ نیکی، خوشی، خوب صورتی لازوال ہیں اور انسان انہی کا متلاشی ہے۔''

اس بیان سے بہ ظاہر یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ جیلانی کامران کا رویّہ، تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ، اُسی بنیادی تصور یا کلیدی تجربے سے مربوط ہے جسے ہماری روایتی شعریات میں ستیہ، چِت اور آنند سے تعبیر کیا گیا تھا اور جس کے واسطے سے آج بھی مغرب کے مقابلے میں مشرق کی روح کے امتیازات کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ تو کیا اس سے یہ سمجھ لیا جائے کہ جیلانی کامران کی شاعری کا بصیرت اور حسیّت کی اُس سطح سے کوئی تعلق نہیں، جس پر نئے شاعروں نے ایک نئی عمارت کھڑی کی تھی اور جس کے پیچھے بین الاقوامیت کے ایک نو دریافت تصور کی دنیا آباد ہے۔ تجدد پرستی کی انتہا پسندانہ لہر کے ساتھ اردو کے نئے شاعروں میں بھی اس خیال کو قبولیت ملی تھی کہ ہر آزمودہ روایت اور ہمارے شعور سے وابستہ ہر ادبی قدر اپنے معنی کھو چکی ہے۔ اب اگر اپنی شاعری ہی نہیں، اپنی ہستی کے بھی کسی نئے مفہوم تک پہنچنے کی طلب ہے تو ہمیں ایسے تمام بندھنوں کو توڑنا ہوگا۔ خود جیلانی کامران بھی یہ سمجھتے تھے کہ نئی اردو نظم ایک نئی دنیا کی ترجمان ہے۔ مگر ایسا تو نہیں کہ اس دنیا میں سب کچھ نیا ہی رہا ہو۔ بے شک نئی نظم سرسید کے تعمیری تصورات اور ترقی پسندوں کی مقصدی شاعری کے اثر میں لکھی جانے والی شاعری سے مختلف تھی، اور بہ قول جیلانی کامران اُس کے تقاضے نئی طرح کے تھے۔ علاوہ ازیں، اس ضمن میں منطقی تعبیریں اور تجربے اور عقلی دلیلیں یا مقدمے زیادہ کارآمد نہیں ہو سکتے تھے۔ لیکن نئے شاعر کی اصل جستجو ایک نئے اسطور کی جستجو تھی۔ ماورائیت کے پیش پا افتادہ تصورات سے آگے، نئے شاعر کو نئے زمانے کی برہنہ فکری اور ایک ایسے وجودی آشوب کے باوجود جس کی تشکیل کسی طرح کی تخلیقیت سے تقریباً عاری تعقل کے واسطے سے ہوئی تھی، اپنی ایک نئی مابعد الطبیعات وضع کرنی تھی۔ ہماری دنیا ذہنی اعتبار سے ایک ایسے حال کو پہنچ چکی تھی کہ نئے شاعر کے سامنے نجات کا راستہ بہت ہموار اور کشادہ نہیں رہ گیا تھا۔ ایسی صورت میں سوائے اس کے اور کیا چارۂ کار رہ گیا تھا کہ یا تو تخیل کی بجھتی ہوئی روشنی اور تخلیقیت کی لحہ بہ لحہ گم ہوتی ہوئی لہر کے پیشِ نظر شاعری ہی سے ہاتھ کھینچ لیا جائے یا پھر تاریخ کے ملبے سے ایک نئی دیومالا مرتب کی جائے۔ جیلانی کامران نے نئی نظم کو نئے انسان کی تنہائی کا تحفہ قرار دیا تھا اور اس احساس تک پہنچے تھے کہ ہمارے چاروں طرف ہمارے اپنے جذبوں اور تجربوں کا جو جنگل پھیلا ہوا ہے، اس میں کسی عبادت گاہ کے نشانات دکھائی نہیں دیتے۔ چناں چہ مسئلہ ایک نئے یقین، وجود کے ایک نئے محور کی تلاش کا ہے۔

یہ مسئلہ گہرے سوچ بچار کا متقاضی تھا۔ اردو کے نئے شاعروں کی اکثریت اور نئی حسیّت کے

معروف مفسّروں سے غلطی یہ سرزد ہوئی کہ اس مسئلے کے مختلف پہلوؤں اور مضمرات پر ٹھنڈے دل اور کھلے دماغ سے غور کرنے کے بجائے، وہ افادی اور مقصدی شاعری کی جمالیات اور اپنے پیش رووں کی تردید و تنسیخ کے کھیل میں اُلجھ گئے۔ مناظرے فکر کو آگے بڑھانے سے زیادہ اس کی راہ میں رکاوٹیں کھڑی کرتے ہیں۔ چناں چہ بالعموم یہی ہوا کہ لوگ ایک دوسرے کو پسپا کرنے میں لگ گئے اور نئی شاعری کا مسئلہ روز بروز اُلجھتا گیا۔ ظاہر ہے کہ کنفیوژن اور ژولیدہ بیانی کے ماحول میں ایک نئے تخلیقی موقف کی وضاحت کے بجائے اصل موقف پر پردے ڈال دیے گئے اور نئی حسیّت کے علم برداروں کی توجہ کا بیشتر حصّہ اپنی روایت، خاص طور پر ترقی پسندی کی مذمّت میں صرف ہوتا گیا۔ گنتی کی جو چند تحریریں کج بحثی اور کج مج بیانی کی فضا سے بچ بچا کر ہمارے سامنے آئیں اُن میں جیلانی کامران کے مقدمات ایک امتیازی شان اور علاحدہ پہچان رکھتے ہیں۔ اُنھوں نے اس سلسلے میں جو بنیادی باتیں کہیں، مختصراً یہ ہیں:

۱- نئی نظم مغرب کے بے محابا اثرات کی وجہ سے اپنا حلیہ بگاڑ بیٹھی ہے۔

۲- زمینی بنیادوں اور ثقافتی رشتوں کے حوالے کسی بھی حسیّت کی تشکیل میں نمایاں خدمت انجام دیتے ہیں۔

۳- اپنا تشخص، اپنی روایت اور تاریخ کے واسطوں سے قائم ہوتا ہے۔

۴- نئی نظم کے لیے صرف تصورات کا پھیلاؤ کافی نہیں۔ تجربے اور طرزِ احساس کی گہرائی بھی ضروری ہے۔

۵- انسانی صورت حال کے اُس موڑ پر جہاں فکری آب و ہوا ہمارا ساتھ چھوڑ چکی ہے، کھوئی ہوئی قدروں اور دور ہوتی ہوئی اشیا اور مظاہر کی بازآوری کے بغیر ہم اپنے معاشرے کی تخلیقی بے رونقی کا علاج نہیں کر سکتے۔

جیلانی کامران کے یہ مقدمات ہم تک اُن کی شاعری اور ان کی نثری تحریروں کے ذریعے کم و بیش ساتھ ساتھ پہنچے۔ نئی حسیّت کے مفسروں میں ان کا جیسا شفاف، دوررس اور اپنے مناصب کا شعور رکھنے والا ذہن کم لوگوں کے حصّے میں آیا ہے۔ ان کی ایسی تحریریں بھی، جو اپنی بعض نظریاتی ترجیحوں کے سبب، ہمارے لیے قابلِ قبول نہیں ہوئیں، روایت کے ایک پیچیدہ تصور اور سنجیدہ غور و فکر کا نتیجہ ہوئی ہیں۔ انھیں مسترد کرنے کے باوجود ہم بے معنی نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح ، جیلانی کامران کی شاعری بھی، اپنا ایک خاص سندیسہ رکھتی ہے اور ہم سے ایک نئے سیاق میں

سمجھے جانے کا مطالبہ کرتی ہے۔ تخلیقی زندگی کے ابتدائی دور میں، طویل نظم کی ہیئت سے جیلانی کامران کا شغف (نقش کف پا) یہ ظاہر کرتا ہے کہ ان کے پاس کہنے کے لیے، اپنے تجربے میں دوسروں کو شریک کرنے کے لیے کچھ باتیں ضرور تھیں۔ ان کی شاعری صرف ''من کی موج'' نہیں تھی۔ یہ شاعری ایک طرح کا تخلیقی ڈیزرٹیشن (Dessertation) بھی تھی، یعنی کہ ایسی شاعری جس کے مقاصد محض شاعرانہ نہیں تھے۔ جیلانی کامران کی شاعری میں ارضی بنیادیں جتنی نمایاں ہیں، اتنی ہی نمایاں اس شاعری کی ماورائی جہتیں بھی ہیں۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد یورپ میں ادب کے جن میلانات نے سر اُٹھایا، ان کا ایک خاص پہلو یہ تھا کہ خالصتاً مادّی زندگی یا عناصر کی زندگی سے آگے بڑھ کر، لکھنے والوں کی ایک خاصی بڑی تعداد ایسی بھی تھی جو انسان اور انسان کے تعلقات سے زیادہ انسانی مقدرات اور انسان اور خدا یا کسی غیبی اشارے کے باہمی رابطوں کو سمجھنا چاہتی تھی۔ یہ ایک اسرار آمیز جستجو تھی، ایک گہری روحانی تفتیش جس کی حدیں ہماری طبیعی دنیا سے آگے تک پھیلی ہوئی تھیں۔ جیلانی کامران نے اپنی نظموں میں درخت، سبزے، پھول، پرندے، موسم، پربت، جھیل، سمندر، وادی اور آبشار، دریا اور دھنک کو جس طرح پھر سے آباد کیا ہے اس سے بیک وقت ایک حقیقی اور ایک ماورائے حقیقت دنیا، دونوں کی تصویر بنتی ہے۔ اس دنیا میں عام انسانوں کے علاوہ بے نام سائے بھی اپنے ہونے کا احساس دلاتے ہیں۔ یہاں جیتی جاگتی زندگی کے ساتھ ساتھ زندگی کی قید سے نجات پائے ہوئے انسانوں کا والہانہ رقص بھی دکھائی دیتا ہے۔ جیلانی کامران ہی کی وضع کردہ ایک اصطلاح کے مطابق، ایسی ہر نظم ایک ''پھیلتے ہوئے استعارے'' کی صورت نمودار ہوتی ہے۔ جہاں تہاں سے یہ کچھ اقتباس دیکھیے:

کیا ترے شوق کی روداد، نہ تو چاند، نہ پھول

کیا مرے شوق کی روداد، نہ میں گیت، نہ زخم

(استانزے، ص ۲۱)

میں نے کہا، زمیں کے دن تیرے بغیر موت ہیں

تیرے بغیر بے نشاں، عمر بھی ہے، بہار بھی

راہیں تری تلاش میں خالی ہیں، سنگ میل بھی

(ص ۲۶)

سارے طلسم توڑ کر، میں نے تجھے حسیں کہا

اپنے بدن کی موت سے، میں نے چنا تو کیا چنا

لمبے اداس راستے، سہمے ہوئے ہزار خواب

آخر،خزاں کی پیش کش، جس نے دیے کئی گنا

صدمے ، کہ میں اٹھا سکوں

(ص ۳۳،

اُس کی نظر کے آس پاس ماتم نہ تھا بہار تھی

اُس کے بدن پہ دور تک شعلے بھی تھے، چراغ بھی

میری تمام عمر ہے شاید کوئی سراغ بھی

تیرے بدن کو دیکھ کر کہتا ہوں عمر خوب ہے

اچھے ہیں دل کے داغ بھی

(ص ۳۷

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ طبیعی دنیا کے کسی نامعلوم گوشے میں بیٹھا ہوا، اپنی سوچوں میں گم، کوئی جہاندیدہ مسافر اپنے بیتے ہوئے دنوں اور راتوں کا حساب کر رہا ہے۔ جیلانی کامران نے کہیں کہا تھا کہ نظموں کا سفر زندگی کا سفر بھی ہے۔ اور جب ایک زندگی میں کئی زندگیاں اور وقت کے ایک منطقے میں کئی زمانے، روپوش ہوں تو یہ سفر صرف جاگتی آنکھوں کا سفر نہیں رہ جاتا۔ اوپر جو اقتباسات آپ نے پڑھے ان میں تجربے کی کائنات صرف بیان کردہ لفظوں کی پابند نہیں ہے۔ بین السطور بھی بہت کچھ پڑھا جا سکتا ہے۔ مزید برآں، ان کے آہنگ میں جو ملال آمیز سریلا پن ہے اور ان سے پھوٹنے والے رنگوں میں دھندلی سی جو کیفیت ہے، اس نے سفر کی اس روداد میں کسی معیّنہ یا طے شدہ منزل کی تلاش کے بجائے ایک طرح کی گم شدگی کا ماحول پیدا کر دیا ہے۔

استانزے کے پیش لفظ (۱۹۵۷ء) میں جیلانی کامران نے اپنے شعری رویّوں کی وضاحت

کرتے ہوئے کچھ ایسے نکات کی طرف بھی توجہ دلائی تھی، جو ان کی اپنی شاعری کے ساتھ ساتھ ترقی پسند نظم کے انتشار کے بعد رونما ہونے والے شعری منظرنامے کی پہچان اور سمجھ میں بھی ہماری مدد کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر، اُنھوں نے کہا تھا:

۱- کسی نظم کو اُس کے مانوس اور فطری اظہار اور اسلوب کی جگہ اگر اس کے ترجمے کی شکل میں پڑھا جائے تو اس میں چونکانے کی ایک صلاحیت خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔

۲- باسی زبان، آزمائی ہوئی ترکیبیں، ہزار مرتبہ کے دوہرائے استعارے (محاورے) پامال بندشیں کچھ ایسا آہنگ ترتیب دیتے ہیں کہ کان جھنجھلا جاتے ہیں۔ ہماری شاعری کا سب سے بڑا المیہ سکّہ بند زبان کا المیہ ہے۔

۳- بوڑھے لفظ، کھوکھلے، سن رسیدہ لسانی سانچے شاعری نہیں پیدا کر سکتے۔ ان کی مدد سے کہی جانے والی نظم ''مردہ لفظوں کا تابوت'' ہوتی ہے۔

۴- نئے شاعر کا اور نئی نظم کا سب سے بڑا مسئلہ ایسے تمام رویّوں سے اپنے آپ کو بچانا ہے جو شاعری کی زبان کو مصنوعی بنا دیتے ہیں۔ جذبوں کی پیش پا افتادہ دمک اور لفظوں کے مرجھائے رنگوں سے چھٹکارا ضروری ہے۔

۵- نئے شاعر کے سامنے سب سے سخت مرحلہ مانوس مناسبتوں کے بوجھ سے رہائی کا ہے۔

۶- گہری زبان لسانی استعداد اور تخیّل کی باہمی سرگرمی کا عطیہ ہوتی ہے۔ زبان اور تخیّل کا ملا جلا عمل ہی شاعری ہے۔

۷- فارسی کی گونج نے ہمیں بیرونی (مغربی) ثقافتی حملے سے محفوظ رکھا، مگر ہمارے راستے محدود بھی کر دیے۔

۸- تخلیقی زرخیزی کی تجدید یا بازیابی کے لیے ضروری ہے جانے پہچانے لفظوں کے ذریعے گرائے جانے والے دبیز پردوں کو اٹھانا۔

۹- پہلی جنگ عظیم کے خطرے (تخلیقی لحاظ سے) ہمارے خطرے نہ تھے۔ چناں چہ فیضان کے سرچشموں کی جستجو میں مغرب کی طرف اندھی بھاگ دوڑ بے معنی ہے۔

۰ یہی وجہ ہے کہ ۱۹۴۰ء کے آس پاس نمودار ہونے والی شاعری بڑی حد تک غیر قدرتی

اور بناوٹی ہے۔ یہ اُن پُر جوش طالب علموں کی شاعری ہے جو نہ یورپ کے ساتھ چل سکے، نہ اپنے آپ کو دریافت کر سکے۔

۱۱- براہ راست طور پر علاقائی زبانوں کے لفظ استعمال کیے بغیر بھی علاقائی شاعری کی لہریں کام میں لائی جاسکتی ہیں۔

یہ باتیں بالواسطہ طور پر ہمارے اندر یہ تجسس بھی پیدا کرتی ہیں کہ ان کی روشنی میں جیلانی کامران کی اپنی شاعری کے نقشے کو بھی دیکھا جائے۔ ان باتوں میں معاصر شاعری کی صورتِ حال پر سرسری رائے زنی کے بجائے خاصی توجہ کے ساتھ کیا جانے والا تبصرہ بھی شامل ہے۔ نئے شاعروں کی پہلی صف کے سورماؤں میں ایسے لوگ بھی مل جائیں گے جو پہلی جنگ عظیم کے تجربے کو ایک شخصی تجربے کے طور پر نہ صرف یہ کہ قبول کرتے ہیں، اپنے تخلیقی فیضان کے لیے وہ دیکھتے بھی مغرب ہی کی طرف ہیں۔ جیلانی کامران کا یہ تبصرہ بھی بہت معنی خیز ہے کہ بعضے ترقی پسندوں کی شاعری یورپ کی تقلید کے پھیر میں آپ اپنے سے بھی دور ہوتی گئی۔ ایک اور اہم نکتہ جس کی طرف جیلانی کامران نے اشارہ کیا ہے، شاعری میں مانوس صیغۂ اظہار اور آزمودہ تراکیب کے استعمال سے پیدا ہونے والی بے مزگی اور خرابی کا ہے۔ گویا کہ کچھ تجربے اجنبی یا دوسری زبان میں منتقل ہونے کے بعد تو پڑھنے والے کو چونکاتے ہیں، مگر انہی تجربوں تک ہم جب جانی پہچانی زبان اور بار بار کے دہرائے ہوئے اسلوب کی وساطت سے پہنچتے ہیں، تو ہمارے لیے ان تجربوں میں کوئی کشش نہیں رہ جاتی۔ تجربے کو اس کی لسانی ہیئت سے الگ کر کے دیکھنے کی اس روش نے نئی شعری روایت کو خاصا نقصان پہنچایا ہے۔ شاید اسی لیے، ہماری علاقائی زبانوں میں دیسی پن (Nativism) کے جس میلان نے پچھلے چند برسوں میں سر اُٹھایا ہے اس کی دسترس صرف تخلیقی تجربے تک نہیں، تجربے کی لسانی ہیئت بھی اس کی گرفت میں آجاتی ہے۔ دیسی پن کا یہ میلان اردو کی نئی شاعری یا کہانی کے مرکز میں تا حال جگہ نہیں بنا سکا ہے۔ اور اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ نثر و نظم کی تقریباً تمام نئی ہیئتوں میں لکھنے والے کا دھیان اپنی روایت سے زیادہ ایک بین الاقوامی اور بین اللسانی روایت کی پاسداری پر مرکوز رہا ہے۔ گویا کہ خرابی کے جس سلسلے کی آہٹ جیلانی کامران نے سرسید تحریک، اور اس کے بعد ترقی پسند تحریک کے اثرات میں محسوس کی تھی، وہ ابھی بھی کسی نہ کسی سطح پر جاری ہے۔ ایسی صورت میں جیلانی کامران کا یہ کہنا کہ مانوس مناسبتوں کے نشے سے نکلنے کے لیے اور مغرب کے ثقافتی حملے سے بچنے کے لیے اپنی مخصوص زمینی بنیادوں اور علاقائی روایتوں کو ایک پناہ گاہ کے طور پر بھی برتا جاسکتا ہے، شاید غلط نہیں ہے۔ ہندوستان کی مختلف علاقائی ثقافتوں اور زبانوں کی قائم کردہ روایتوں میں دیسی پن سے اس وابستگی نے ایک

طرح کی نظریاتی عصبیت بھی پیدا کی ہے۔ اپنی انتہاپسندانہ شکل میں یہ ایک محدود قسم کی وفاداری ہے، تخلیقی سرگرمی کے بے حدوحساب اظہار پر روک لگانے والی، انجام کار ایک طرح کی فاشیت پر منتج ہونے والی اور حواس کے آزادانہ عمل پر کڑے پہرے بٹھانے والی۔ اس نوع کی محدود وفاداریاں اور وابستگیاں اپنے اندر ہلاکت کا مواد بھی رکھتی ہیں اور ان کے نتائج عام طور پر خوش گوار نہیں ہوتے۔ لیکن اگر متوازن اور متناسب جذبے کے ساتھ انھیں رہ نما بنایا جائے تو یہ ایک سچے اور گہرے تشخص کا وسیلہ بھی بن جاتی ہیں۔

جیلانی کامران کی نظموں میں یہ تشخص موجود ہے۔ اُنھوں نے مشرق ومغرب کے بہاؤ میں آئے بغیر اپنا شعر کہا ہے اور ان کے قدم اپنی زمین پر مضبوطی سے جمے ہوئے ہیں۔ اُن کی شاعری ''صحرا کی ریت پر لکھا ہوا نام'' نہیں ہے، جو تیز ہوا کے کسی جھونکے کی زد میں آئے اور کھو جائے۔ یہ شاعری ایک فرد کی زندگی کا ایک ہمہ گیر اور ہمہ جہت زمینی سفرنامہ ہے اور اس فرد کی زندگی میں زمین اور آسمان مظاہر کے دو طبقے نہیں ہیں، بلکہ یہ دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کا بہانہ ثابت ہوئے ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو یہ شاعری اور اس شاعری کو پس منظر مہیا کرنے والے تجربے اور تصوّرات، نئی شاعری اور نئی تنقید کے نمائشی طرزِ عمل کی معذوریوں سے اس درجہ محفوظ نہ رہتے۔

اپنی کتاب ''تنقید کا نیا پس منظر'' (نومبر ۱۹۶۴ء) کے ابتدائیے میں جیلانی کامران نے لکھا تھا۔۔

> ''کوئی بھی ادب عالمی ادب نہیں کیوں کہ سارا عالم ایک زبان میں تخلیق نہیں کرتا۔ اور نہ جغرافیے اور تاریخ کی حقیقت ہی ہر جگہ یکساں ہے۔ کرۂ ارض پر ایک انسان نہیں، لوگ رہتے ہیں۔ اور زمین کا نقشہ تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے۔ عالمی ادب کا تصور مختلف ادبیات اور تہذیبوں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے اور اس طرح جس انسان سے آشنا کرتا ہے، اُس میں لوگ شامل ہیں۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ تہذیبی پس منظر کی نفی سے نہیں بلکہ اس پس منظر کے اقرار سے ممکن ہوتا ہے۔''

کتاب کے ابتدائیے کا یہ اقتباس، میرے خیال میں اس چھوٹے سے مضمون کا مناسب اختتامیہ بھی بن سکتا ہے۔

☆☆

# قاضی سلیم کی شاعری

## (چلو، میں بھی تماشائی ہوں خود اپنے جہنّم کا)

ایک آواز جو اکثر بے ارادہ، بغیر کسی کوشش کے، یوں ہی اکیلے بیٹھے بیٹھے، اچانک میرے کانوں میں گونجنے لگتی ہے، ایک مراٹھی جوگی کی ہے۔ یہ آواز میں نے آج سے تقریباً پینتیس برس پہلے، اندور میں سنی تھی۔ اُن دنوں میں تنہا رہتا تھا۔ گرمیوں کی ایک سہ پہر تھی جب سناٹے میں اچانک ایک آواز گونجی اور میں چونک کر اُٹھ بیٹھا۔ میرے مکان کی چھت سے بندھیا چل کی چوٹیاں دکھائی دیتی تھیں۔ پاس سے ایک پہاڑی ندی گزرتی تھی، بہت پھیلی اور پُر شور، جس میں جا بجا چھوٹے بڑے بہت سے پتھر پڑے ہوئے تھے اور ذرا سی ہوشیاری کے ساتھ اسے پیدل بھی پار کیا جا سکتا تھا۔ اس گیت کے بول میری سمجھ میں نہ آئے۔ پھر بھی، کوئی تو بات تھی کہ جوگی کی آواز کے ساتھ دل میں اُترتی جاتی تھی۔

ابھی ذرا دیر پہلے قاضی سلیم کی نظم 'دھرتی تیرا مجھ سا روپ' پڑھتے پڑھتے اچانک پہلا خیال جو ذہن میں آیا اسی جوگی کا ہے:

دھرتی تیرا مجھ سا روپ

چاہے چھانو ہو چاہے دھوپ

اندھے گہرے کھڈ ...... پاتال

سینہ چھلنی، روح نڈھال

باہر ٹھنڈک، اندر آگ

دل میں درد، زباں پر راگ

دھرتی، تیرا مجھ سا روپ

تیری صدیاں، تیرے پل

وہی قیامت، وہی اجل

تیری مٹی، مرا خمیر

ترا خدا اور مرا ضمیر

دھرتی! تیرا مجھ سا روپ

بیج اگے یا قبر بنے

پھول کھلیں یا راکھ اڑے

میری طرح چپ چاپ رہے

میری طرح ہر درد سہے

دھرتی تیرا مجھ سا روپ

چاہے چھانو ہو چاہے دھوپ

اُس جوگی کے بول چوں کہ میری سمجھ میں نہیں آئے تھے، اس لیے کہہ نہیں سکتا کہ اس کے گیت میں اور قاضی سلیم کی اس نظم میں کوئی فکری مناسبت ہے یا نہیں۔ لیکن میرے لیے دونوں کا تاثر بہت ملتا جلتا ہے۔ دونوں کے آہنگ میں ایک جیسے مجنونانہ رقص، ایک جیسے الوہی نشے، ایک تند و تیز سیلاب جیسی والہانہ پن کی کیفیت، ایک غم آلود غنائیت، ایک رمز کی سی فضا موجود ہے۔ قاضی سلیم کی شاعری ہمارے احساسات پر، سب سے پہلے، اپنے آہنگ کے ذریعے وارد ہوتی ہے۔ اس لحاظ

سے قاضی سلیم، ن۔م۔راشد، فیضؔ، اور مختار صدیقی کے بعد ہمارے سب سے زیادہ قابلِ ذکر شاعر ہیں۔اُن کی شاعری کا ہر لفظ ہمارے ادراک تک رسائی سے پہلے ہماری سماعت سے گزرتا ہے۔اس شاعری کے معنی و مفہوم کا ناگزیر تعلق اس کے آہنگ سے بھی ہے۔

یہ خیال کہ شاعری کانوں کے ذریعہ پڑھی جاتی ہے، صرف مغربی شعریات کا شوشہ نہیں ہے۔ہم مشرقیوں کے لیے بھی لفظ درحقیقت ایک آواز ہے اور کسی لفظ کے مفہوم تک رسائی کا راستہ اُس لفظ کے آہنگ سے ہوکر جاتا ہے۔قاضی سلیم کی شاعری میں آہنگ اور آواز کے ساتھ ساتھ رنگوں کا احساس اور گرفت میں آنے والی واردات یا تجربے کے روپ رنگ کی ایک کیفیت، اس شاعری کے ایک ساتھ کئی سطحوں پر پڑھے جانے کا تقاضا کرتی ہے۔اس سے پہلے کہ بات آگے بڑھائی جائے میں قاضی سلیم کی کچھ نظموں کے اقتباسات دہرانا چاہتا ہوں:

خلا دل کا ذرا سی دیر بھی خالی نہیں رہتا
اسے جو بھی میسّر ہو وہ بھر لیتا ہے سینے میں
تمنا پھر تمنا ہے
وہ چاہے موت ہی کی ہو
وہی دکھتی رگوں میں خون کے طوفاں، تھپیڑے
پھر وہی شیشوں پہ بڑھتے پھیلتے جالے
پروں کی آخری بے جان سی
اک پھڑپھڑاہٹ کے سوا کیا ہیں
یہ فریاد و فغاں نالے

~~~~~~

ہزاروں کائناتیں ٹوٹتی بنتی ہیں ہر لحظہ
تناور پیڑ گرتے ہیں
چٹانیں ریزہ ریزہ ہو کے نس نس میں کھٹکتی ہیں
~~~~~~

دریچے پے بہ پے برسات کے حملوں سے
اندھے ہیں

فضا گونگی ہے، بہری ہے

چلو یہ زندگی اور موت دونوں آج سے میرے نہیں ہیں

~~~~~

چلو میں بھی تماشائی ہوں خود اپنے جہنّم کا

مری دنیا تماشا ہے

میں اپنے سامنے خود کو تڑپتا سر پٹکتا دیکھ سکتا ہوں

(مکتی)

عذاب!

کس قدر عذاب!!

عود کا دھواں بکھر گیا

لوگ آئے اور چلے گئے

عود کے دھوئیں کی طرح پیچ وتاب کھاتے لوگ

...پھوٹتے رہیں گے کب تلک

جسم کی سلگتی آنچ سے

کروڑوں سال کا یہ سلسلہ

اور اس میں ایک سال، بیسویں صدی کے بیچ
ایک سال

......صرف ایک سال! اس کو کیوں ملا؟
~~~~~

کیوں وہ آیا...... کس لیے

عذاب

کس قدر عذاب

(نوحہ)

ہمارے پاس کچھ نہیں

جاؤ، اب ہمارے پاس کچھ نہیں

بیتے ست جگوں کی سرد راکھ میں

اک شرار بھی نہیں

داغ داغ زندگی پہ سوچ کے لباس کا

......ایک تار بھی نہیں

دھڑک، دھڑک، دھڑک دھڑک

جانے تھاپ کب پڑے

ننگے وحشیوں کے غول شہر کی

سڑک سڑک پہ ناچ اُٹھیں

(ٹورسٹ)

ان چند مثالوں سے بھی یہ بات اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ قاضی سلیم کی شاعری میں مختلف حسوں (senses) کی سرگرمی آپس میں اس طرح اُلجھ جاتی ہے کہ ان کی نظمیں کئی اطراف سے ہمارے احساسات پر ایک ساتھ وارد ہوتی ہیں۔ اُن کے اس رویّے کا رشتہ ایک سطح پر میراجی کی روایت سے قائم کیا جا سکتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ میراجی کی ازخود رفتگی بالآخر اپنے تجربے میں ان کی گم شدگی پر منتج ہوتی ہے جب کہ قاضی سلیم تصوراتی (Conceptual) سطح پر اپنی ہر نظم سے باہر آنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ یوسف ناظم نے قاضی سلیم کو ایک صوفی شاعر کا نام دیا ہے۔ بے شک سریّت اور رمز آمیز ادراک و اظہار کی ایک لہر قاضی سلیم کی شاعری میں ایک طرح

کی نیم متصوفانہ کیفیت کی نمود کا سبب بھی بنتی ہے، لیکن قاضی سلیم کی شاعری بنیادی طور پر جیتی جاگتی سچائیوں اور آج کی دنیا کے پس منظر میں رونما ہونے والے انسانی سروکاروں کی شاعری ہے۔ یہاں تک کہ اُنھوں نے حمد و نعت کے سیاق میں جو نظمیں کہی ہیں، ان میں بھی ان کے انسانی سروکار اور اخلاقی تشویش پر مبنی احساسات ایک واضح حقیقت پسندانہ جہت رکھتے ہیں۔ اسی لیے، میرا خیال ہے کہ قاضی سلیم کی شاعری کو ہم نئی شاعری کی کسی واحد المرکز جہت سے جوڑ کر نہیں دیکھ سکتے۔ وہ روایتی اور رسمی لحاظ سے نہ تو جدید ہیں، نہ ترقی پسند۔ وہ نہ تو صرف ابہام کی شریعت میں یقین رکھنے والے شاعر ہیں نہ صرف حقیقت پسندی کے ترجمان۔ ان کی گرفت میں آنے والے تجربے کی نوعیت مذہبی ہو یا سیاسی یا سماجی، قاضی سلیم اس پر کسی طرح کا بیان نہیں دیتے۔ اُن کے شعور کی سطح پر اس تجربے کا ردِ عمل جس طرح کی باطنی صورت حال کو جنم دیتا ہے، قاضی سلیم اسے اپنی نظم کا پیراہن عطا کرتے ہیں اور اس سلسلے میں ان کا تخلیقی شعور، اُن کے احساسات کی تمام سطحوں، ان کی تمام حِسوں سے روشنی اور توانائی اخذ کرتا ہے۔ قاضی سلیم کے تجربوں میں خیال کی جو پیچیدگی اور تاثر کا جو دھندلا پن صاف دکھائی دیتا ہے اس کا اصل سبب یہی ہے کہ اُن کی شاعری کسی طرح کے اسٹیریو ٹائپ کی گرفت میں نہیں آتی۔ یہ ایک طرح کی سیّال شاعری ہے جس کے آئینے میں انسانی چہرے، مظاہر اور حقیقتیں قاضی سلیم کے تخلیقی ادراک سے مربوط ہونے کے بعد بکھرتی تو نہیں لیکن اپنی اصل سے کچھ مختلف ضرور ہو جاتی ہیں۔ کبھی ان پر ایک خواب کا گمان ہوتا ہے۔ کبھی کسی تصویر کا، کبھی ایک نغمے کا، کبھی چیخ کا، کبھی سرگوشی کا، اور کبھی ان سب کے میل سے ایک ایسی تخلیقی ہیئت نمودار ہوتی ہے جسے ہم کوئی واضح نام نہیں دے سکتے۔

تاریخ میں رہتے ہوئے بھی تاریخ کے جبر سے رِہائی کی تخلیقی کوشش اور اس کے باعث پیدا ہونے والے روحانی خلا اور سونے پن کو قاضی سلیم نے جس طرح آہنگ اور الفاظ کا جامہ پہنایا ہے، اُن کے بہت سے معروف تر معاصرین اس معاملے میں اُن سے پیچھے دکھائی دیتے ہیں۔ قاضی سلیم اساسی طور پر گہرے اور دور رس وجودی تجربوں کے شاعر ہیں۔ لیکن یہ شاعری صرف فلسفیانہ یا دانشورانہ شاعری نہیں ہے۔ اسی لیے، قاضی سلیم کی موضوعاتی نظموں اور سیاسی واقعات کے حوالے سے کہی جانے والی نظموں میں بھی کسی کھلے ڈلے موقف کی ترجمانی نہیں ملتی۔ قاضی سلیم کی نظموں میں اس قسم کا ہر بیرونی حوالہ ایک ثانوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ کچھ مثالیں دیکھیے:

اے خدا

ہجرتوں کی گھڑی ہے

سرزمیں تیرے وعدے کی شاید

قریب آچکی ہے

یہ تو تیرا کرم ہے

ریت کا دودھ اترا ہے

بگولوں کے پستان میں

کینہ پرور ہواؤں کی سازش سے واقف ہیں......

......شاید اسی واسطے

آج اتنا لہو جسم میں جوڑ رکھا ہے......

...... چیرو تو اس زندگانی کا

ٹپ ٹپ گرے

کاٹتے جاؤ

کانٹوں بھری انگلیوں سے

جسم سالم ابھر آئیں گے

جسم سے پھوٹتے

ان گنت ہاتھ......

...... ہاتھوں میں

کانٹوں بھری انگلیاں

(دوسری کربلا: فلسطینی مجاہدوں کے لیے)

روز ہر صبح کا اخبار جتاتا ہے

...... کہ اس دھرتی پر

سارے در بند ہوئے

ہاتھ آکاش کے راتوں کو نہ اتریں گے کبھی

کوئی سچائی کے دکھ بانٹنے والا بھی نہیں

فصل ست جگ کی کوئی کاٹنے والا بھی نہیں

غار کی آنکھ سے دیکھو مجھ کو

اپنے کاندھے پہ اٹھائے ہوئے بیتال کی لاش

لوٹ آیا ہوں

......سنبھالو یہ وراثت

(ورثہ: ایلورا کی ایک مورتی سے)

مامتا کو مگر، بھاگتی بھیڑ میں

ہر طرف بھاگتی بھیڑ میں

اپنے بچے نظر آ رہے تھے

جو اپنے وطن میں

حق نانِ جویں سے بھی محروم ہو کر

گھر سے بے گھر ہوئے

ہم بڑی دیر تک

اپنی سانسوں سے سانسیں بدلتے رہے

بے ارادہ لرزتے ہوئے ہاتھ کشکول بن کر

آسماں کی طرف اُٹھ گئے

بے بسی

کس قدر بے بسی تھی

دور ریتیلی چٹان پر

تیل میں کتنے لتھڑے مسافر پرندے

بال و پر پھڑ پھڑاتے رہے

(مسافر پرندے: خلیجی جنگ کے پس منظر میں)

ان نظموں کی خصوصیت اور امتیاز یہ ہے کہ اپنے فنی اور جمالیاتی تاثر کے وسیلے سے یہ نظمیں اپنے واقعاتی پس منظر اور موضوعاتی حوالوں کو پس پشت چھوڑ دیتی ہیں۔ انھیں پڑھتے وقت ہمارا سامنا اُس شاعر سے ہوتا ہے جو تاریخ میں گھرے ہونے کے باوجود تاریخ کا تابع یا مورخ نہیں ہوتا۔ پڑھنے والے سے اس کے تعارف کا ذریعہ اس کی تخلیقیت بنتی ہے۔

قاضی سلیم نے ذاتی سوانح اور واردات کی بنیاد پر بھی جو نظمیں کہی ہیں ان کا سب سے نمایاں وصف یہی ہے کہ انھیں ہم کسی رسمی سوانحی دستاویز کے طور پر نہیں پڑھتے۔ یہ نظمیں اپنے موضوعاتی حصار کو خاموشی کے ساتھ توڑتی ہوئی اپنی حدِ تعینات کو عبور کر لیتی ہیں اور ہمارے اپنے تجربے کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اس ضمن میں ایک نظم جو بغیر کسی کوشش کے یاد آتی ہے، اس کا یہ اقتباس دیکھیے:

وقت کے چاک پر

لوگ بنتے بگڑتے رہے

وہ بنا ہی نہیں تھا

بگڑتا بھلا کس طرح

جڑا ہی نہیں تھا

اجڑتا بھلا کس طرح

وہ جیا بھی تو شاید اکیلا جیا

یا تو پھر وہ جیا ہی نہیں

وہ گیا بھی تو شاید اکیلا گیا

یا وہ شاید گیا ہی نہیں

وہ تھا ہی کہاں

جو جاتا کہیں

زمیں پر اگر تھا تو پرچھائیوں میں

اُس کی بے موج باتوں کا

بھیدوں بھرا سلسلہ

اُس کہانی سے جا کر ملا

جو کبھی دیو مالا میں ہم نے پڑھی تھی

~~~~~~

وقت کے چاک پر

لوگ بنتے بگڑتے رہے

وہ اکیلا مگر

چاک کی کیل میں پھنس گیا

اپنے ہی آپ میں دھنس گیا

(مِسفِٹ Misfit، اپنے چھوٹے بھائی کی موت پر)

قاضی سلیم کی شاعری میں وقت اور موت مستقل کرداروں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی طرح قاضی سلیم کے یہاں بھی وقت زندگی کے سیاق میں سب سے اہم میزان اور پیمانے کی حیثیت رکھتا ہے اور زندگی کا سب سے محکم اور معنی آفریں تجربہ موت، ایک ایسا آئینہ ہے جس سے زندگی کے مفہوم اور مقصد کی تصویر رونما ہوتی ہے۔ قاضی سلیم جب کبھی اور جہاں کہیں کسی نظم میں وقت اور موت کے اس تجربے سے منسلک واردات کا تذکرہ کرتے ہیں، ان کے اظہار میں
~~~~~~

ایک عجیب سرشاری اور وجد کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، جیسے وہ زندگی کا نوحہ نہیں، رجز پڑھ رہے ہوں، یا کسی نشاط انگیز تجربے سے پردہ ہٹا رہے ہوں۔

جھن جھنا جھن ناچتی گڑیا

ٹھمکتی تالیوں پر تالیاں دیتی بندریا

گولیاں بڑھ کر تڑا تڑ داغتا انگریز

وحشی ریچھ اچھلتے

مست ہاتھی سر ہلاتے جھومتے

اک نمائش گاہ میں سب محو تھے

روز و شب کے پیچ الٹے گھومتے کھلتے رہے

(کھلونے)

نیند سے نکلو

......چلو وقت نہیں

رات کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالیں

نیند میں ایک تعاقب ہے کہ جاری ہے سدا

آسمانوں سے اُدھر

سات سمندر کی مسافت سے پرے

ڈولتے ابر میں بہتے ہوئے ہنسوں کی طرح

کئی ہم شکل مجھے

جھانکتے جھانکتے چھپ جاتے ہیں

جیسے آفاق کا یہ سارا کھیل

کسی قرطاس پہ جاری ہے

......جو ہر نیند میں کھلتا ہے، لپٹ جاتا ہے

(بے ثمر)

نیند سے دور جاگ سے آگے

جڑ گئے کائنات سے آگے

زندگی موت جیسے ساتھ ہی ساتھ

ایک ہے جسم اور کروڑوں ہاتھ

مجھ پہ یلغار کرنے والے ہیں

آسماں سے اترنے والے ہیں

(اجنبی)

عمر اک چیخ کی میعاد ہے

تم بھی چیخو

اتنی شدّت سے کہ اک مدّت تک

وقت کو یاد رہے

جنگلوں اور پہاڑوں میں یہ فریاد رہے

(وقت)

اخترالایمانؔ اور مجیدؔ امجد کی طرح قاضی سلیم کی شاعری سے ایک سوچتے ہوئے، طاقت ور ذہن کی تصویر ابھرتی ہے۔ اس لحاظ سے وہ عزیز قیسی اور وحید اختر کی طرح دائم و قائم روحانی مسئلوں کے شاعر ہیں۔ قاضی سلیم کی شاعری، اپنے عہد کے جاگتے جیتے سوالوں کا اِحاطہ کرنے کے باوجود تجدد پسندی کے غالب رنگوں کی سطح سے الگ، قدرے مختلف سطح پر، جو مکالمہ قائم کرتی ہے تو اسی لیے کہ اس میں پسپائی اور انفعالیت کا عنصر نہ ہونے کے برابر ہے۔ اخترالایمان نے قاضی سلیم کی شاعری

کو ''ایک شاخِ نہالِ غم'' کا نام دیا ہے۔ مگر غم کے پودے کی یہ ٹہنی جھلستے اور جلتے ہوئے تجربوں کے گھیرے میں بھی ہمیشہ ہری رہتی ہے۔ جدیدیت کے رسمی طرزِ احساس اور معروف و مقبول اسالیب سے ایک الگ پہچان بناتی ہے۔ اس سلسلے میں قاضی سلیم کا موقف کیا ہے؟ اس کی وضاحت وہ خود اس طرح کرتے ہیں:

> ''...... جب کوئی تحریک یا رجحان اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتا ہے تو وہ رائج الوقت سکّہ بن کر مقررہ اور متعینہ باتوں کا مطالبہ کرنے لگتا ہے اور اس طرح ...... زبان چکنی اور سپاٹ ہو جاتی ہے۔ سچا شاعر اپنی بات مروجہ انداز میں کہنا چاہے تو سینکڑوں لاحقے آگے پیچھے لگ جاتے ہیں۔ مقبولِ عام اندازِ بیان، تکنیک اور زبان کو ترک کر کے تجرباتی پھیلاؤ پیدا کرنا بہت ضروری ہے۔ میں اسے افقی پھیلاؤ کہتا ہوں۔
>
> نئی نظموں میں کامیاب امیج سہ سمتی ہوتی ہے۔ یہ بیک وقت ہماری بصارت، اعصاب اور سماعت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ جعفری اور دوسرے شاعروں کے یہاں امیج کو آرائش کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے جب کہ نئے ذہن کی تہہ در تہہ پیچیدگی کے لیے وہ اہم ضرورت ہے ...... سرریلزم، سمبالزم یا امیجزم بذاتِ خود منزل نہیں۔ انھیں منزل تک پہنچنے کے وسائل کے طور پر استعمال کیا جانا چاہیے ......

(ندا فاضلی: قاضی سلیم سے ایک مکالمہ)

آپ اپنے سحر سے نکل کر دنیا کو دیکھنے اور سوچنے کے ساتھ ساتھ، نئی حسیّت اور آگہی کے دیسی بدیسی حوالوں سے باخبری نے قاضی سلیم کی شاعری کو ایک وسیع الجہات وجودی تجربے، ایک کائناتی ادراک اور گہری سنجیدہ سوچ کی دستاویز بنا دیا ہے۔ اُن کی شاعری میں جو تخلیقی ضبط اور اظہار کا جو رکھ رکھاؤ ملتا ہے اُس سے ہمارے بیشتر نئے شاعر محروم ہیں۔ قاضی سلیم کے جذباتی ضبط کا بندھن ٹوٹا بھی ہے تو ان نظموں میں جو اُنھوں نے کلاسیکی دروبست کے ساتھ کہی ہیں، ایک نیم ہجویہ اور طنز و تمسخر کے انداز میں اپنی مثنوی 'باغبان و گل فروش' کے آغاز میں عرض حال کے تحت، قاضی سلیم نے لکھا تھا:

> ''بعد حمد و ثنائے احسن الخالقین بہ توفیقِ زبانِ ہندوی بتائید صدیقان اہل قلم بہ ہمت کاتب زریں رقم مسمّی عبدالرزاق طول العمرہٗ مثنوی باغبان و

گل فروش کا یہ نسخۂ مستندہ بغرضِ ابطال عدم آگاہی روایات پارینہ بلاتوضیح آسمائے کرم فرمایانِ من بغیر انسلاک حاشیہ جات درذکر اشغال واعمال و افعال نقادانِ نام نہاد ارزاق فروشاں در بازار ادب جدیدہ بحمد اللہ بتاریخ ۱۴ /ذی الحج ۱۴۰۷ھ مطبوعہ و مشتہر ہوا اور قیمت اس گنجینۂ معانی کی پانچ روپے سکہ رائج الوقت قرار پائی۔۔"

مثنوی کے کچھ شعر اس طرح ہیں:

اب مناسب ہے گریز ہے قلم خود رست خیز
اس کا کیا عالی گہر ہے اِدھر یا پھر اُدھر
ڈھب چلے بےڈھب چلے دندناتا جب چلے

~~~~~~

آپ بن کر داد گر آگئے خود بام پر
ورنہ یہ اجڑی زمیں ہوتی بنجر بالیقیں
دھول اڑتی ہر طرف سب ہی بن جاتے ہدف
پھول مرجھاتے کئی لوگ مرجاتے کئی
شاعری تو شاعری ہر ادب ہوتا تہی
ہر بڑا ناول نگار آپ سے ہے شرم سار
بھوت بنگلہ بھوت باغ یا "کرم چندی" سراغ
ہاتھ میں جب سے عناں آپ کے ہے مہرباں
اشہبِ شعرو ادب چھوڑ کر راہِ طلب
آگیا ہے راہ پر آپ سے ہے بہرہ ور
پونچھ کا ہر زاویہ آپ نے بتلا دیا
ڈھائی گھر کی چال سے طے ہوئے سب مرحلے

~~~~~~

الغرض المختصر راہ بھٹکوں کے خضر
اب جلال و جاہ سے اپنی ہی درگاہ سے
خود چڑھاوے لیجیے خود بدھاوے لیجیے
جن کو بننا ہے ادیب جن کے پھوٹیں گے نصیب
جن کو لینا ہے اوارڈ جن کو کرنا ہے فراڈ
آئیں منت مانگنے اپنی عرضی ٹانگنے

---

صاحبِ کشف و کمال جانتے ہیں سب کا حال
"زعفرانی" طشتری راکھ یا مصری ہوئی
نقش دیں تعویذ دیں پھونک ماریں دم پڑھیں
آئیں گے ہر حال میں آپ ہی کے جال میں

---

اے ادیبوں کے ادیب اے خطیبوں کے خطیب
قابلِ تعظیم آپ
احسنِ تقویم آپ

اس زہرخند کے ساتھ قاضی سلیم نے اپنے زمانے سے جونک کی طرح چمٹے ہوئے ذہنی افلاس اور اخلاقی انحطاط کونشانہ بنایا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ قاضی سلیم کی شاعری کا مانوس آہنگ اور اس شاعری کی شناخت قائم کرنے والا اسلوب نہیں ہے۔ لیکن اس سے قاضی سلیم کی فکر اور اُن کے تخلیقی مزاج کو سمجھنے میں مدد ضرور ملتی ہے۔ وہ کسی بھی طرح کی بدہیئتی کو، چاہے وہ ان کے زمانے اور زندگی کی تقدیر کا لکھا ہی کیوں نہ ہو، چپ چاپ قبول کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ یہ شاعری اجتماعی زوال کے نرغے میں ایک فرد کی اپنے آپ کو محفوظ رکھنے کی کوشش، اور گردوپیش سے عدم مفاہمت کی شاعری ہے۔ قاضی سلیم چاروں طرف گرجتی گونجتی بے ضمیری کے تماشے سے بیزار ہونے کے باوجود، صرف دور سے اس تمام منظر کو دیکھنے کے روادار نہیں ہوتے۔ اُن کی شاعری انجام کار اپنے آپ سے ہی مخاطب ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ حقیقت بھی اہم ہے کہ قاضی سلیم نے اپنی دنیا اور دھرتی

کے کسی رنگ، کسی مظہر سے چشم پوشی روا نہیں رکھی۔ اساطیری کرداروں کے علاوہ انسانوں کی طرح ندی، پربت، پکھیرو، پیڑ، پرندے، حیوان سب کے سب ان کا حوالہ بنتے ہیں۔ وہ ان سب کی دید کے بعد اپنے آپ کو بھی صدا دیتے ہیں اور کہتے ہیں:

زمیں گھومی
ہوا بدلی
چلو موسم بدلتا ہے
سلیم اب تم پہاڑوں سے اتر آؤ
سلیم اب تم پہاڑوں سے اتر آؤ
تمھارے راز تم ہی جانتے ہو
......یہ سب کچھ جھوٹ ہے، اک ڈھونگ ہے
......ہم میں کوئی
......ہم میں کوئی ایوب ہے بدھ ہے
......حسین ابنِ علی ہے اور نہ عیسیٰ ہے
بس اتنا ہے ضمیر اپنا کبھی کا بک چکا ہے
(بے ضمیری)

پیچیدہ مطالب سے معمور، ایک غیر رسمی حسیت کے ساتھ ساتھ، گھنے گمبھیر ڈرامائی لہجے نے اس شاعری کو جس انوکھے تخلیقی مظہر کی حیثیت دی ہے، اسے نئے پرانے شاعروں کی بھیڑ میں ہم سب سے الگ اور اکیلا دیکھ سکتے ہیں۔ اس تنہا روی نے قاضی سلیم کو جو بھی نقصان پہنچایا ہو، اُن کی شاعری بہر حال فائدے میں رہی ہے!

"ساقیا ناقد نہ بن یہ نہیں اپنا چلن
شاعری کر جانِ من ہم سے ہے زندہ یہ فن"

نوشہ قاضی سلیم ۱۹۸۷ء

☆☆

# محمود ایاز کی شاعری

محمود ایاز لفظوں کی طاقت کے ساتھ ساتھ خاموشی کا گیان بھی رکھتے تھے۔ میں نے اپنے ہم عصروں میں سچی تخلیقی صلاحیت اور پائدار حیثیت کے حامل ادب کو پہچاننے اور سمجھنے کی ایسی غیر معمولی استعداد کم لوگوں میں دیکھی ہے۔ محمود ایاز رسمی نقادوں سے زیادہ گہری تنقیدی نظر رکھتے تھے۔ مگر عام نقادوں کے برعکس، انھیں تنقید کے حدود کا اور تخلیق کی بیکرانی کا احساس بھی تھا۔ اپنے آپ کو انھوں نے ادب کے ایک پُرشوق اور باخبر قاری سے زیادہ کچھ اور نہیں سمجھا۔ اسی طرح، محمود ایاز بہت سے معروف اور مقبول شاعروں سے بدرجہا بہتر شعر کہتے تھے، مگر اپنی شاعری کی طرف سے بالعموم بے نیاز رہے۔ البتہ ہمارے زمانے کی ادبی صحافت کے زوال اور مصلحت کوشیوں کی پرکھ اور پہچان کے معاملے میں اُنھیں اپنی ذمّے داریوں کا احساس شدید تھا اور اس میدان میں وہ بے جا رواداری، تکلف اور مرّوت کے ذرا بھی قائل نہیں تھے۔ اسی لیے ''سوغات'' نے اپنے تینوں ادوار میں اپنے منصب کی آگہی اور اپنے ادبی و تہذیبی تشخص کو ہمیشہ دھیان میں رکھا۔ ''سوغات اور محمود ایاز دونوں، ادب کی بصیرت اور ادب و تہذیب کی طرف ایک ذمے دارانہ، دیانتدارانہ ذاتی مصلحتوں سے یکسر عاری رویے کے یکساں ترجمان، کہے جاسکتے ہیں۔

محمود ایاز کی شخصیت کا سب سے بڑا وصف اُس کا کھرا پن تھا۔ اس شخصیت کی تہذیب انھوں نے بڑی دلجمعی کے ساتھ کی تھی۔ چناں چہ ذاتی گفتگو میں بھی وہ ضبط اور متانت کی ایک سطح ہمیشہ برقرار رکھتے تھے۔ یہی وضعِ احتیاط انھوں نے اپنے شعری اظہار میں بھی قائم رکھی۔ اُن کی شاعری، مجموعی

طور پر روح میں بسے ہوئے المناک تجربوں کی شاعری ہے۔ اس شاعری کا مزاج بظاہر رومانی ہے۔ یہ تجربے محمود ایاز کے حواس پر بیان اور زبان کے جن پیرایوں کے ساتھ وارد ہوتے ہیں، اُن پر فیض کا رنگ صاف جھلکتا ہے۔ لیکن ان کی بصیرت رومانی انقلابیت کے اثرات سے آزاد، ایک اخلاقی فریضے کے طور پر ادا کیے جانے والے مثبت، تعمیری اور صحت مند جذبوں کے بوجھ سے جو بچی رہی، تو اس لیے کہ محمود ایاز کی وابستگی کسی بیرونی تصور یا مقصد کے بجائے دراصل اپنی ذات سے تھی۔ اور اُن کی شخصیت میں کسی طرح کی کھوٹ نہیں تھا۔ فکر محسوسات کی شکل میں اور زندگی کے تجربے احساسات کے طور پر اُن پر جس طرح نازل ہوتے تھے، محمود ایاز کسی بیرونی عنصر کی آمیزش کے بغیر انھیں اپنے شعر میں منتقل کر دینا چاہتے تھے۔

شاید اسی لیے، ان کی شاعری کو ایک ساتھ ایسے مختلف المزاج حلقوں کی طرف سے بھی داد ملی جن کا اختلاف اصولی تھا۔ ان کی غزلوں نظموں کو سراہنے والوں میں سید احتشام حسین (مرحوم) بھی تھے اور آلِ احمد سرور بھی۔ ترقی پسند انھیں اپنا مخالف نہیں سمجھتے تھے اور ترقی پسندی سے فکری دوری رکھنے والے انھیں اپنے آپ سے قریب سمجھتے تھے۔ ''سوغات'' کے واسطے سے بھی محمود ایاز نے ایک طرف تو سماجی حقیقت نگاری کے معترضین کی انتہا پسندی کو غلط ٹھہرایا، دوسری طرف ایسے شاعروں اور ادیبوں کی پذیرائی کی جو اپنے سکے بند تنقیدی تصورات کے باعث عام ترقی پسندوں کی نظر میں مشکوک تھے۔ اس سلسلے میں سب سے نمایاں مثال اختر الایمان کی ہے جن کے تخلیقی جوہر کو پہچاننے والوں میں محمود ایاز کو اوّلیت حاصل تھی۔ محمود ایاز اختر الایمان کو جدید شاعری کے قافلے کا (میراجی، راشد اور فیض کے بعد) آخری سالار سمجھتے تھے۔

ایک طویل تخلیقی عمر پانے اور بہت سرگرم تخلیقی زندگی گزار کے باوجود محمود ایاز کا شعری سرمایہ خاصا مختصر ہے۔ یہ سرمایہ مختصر ہی نہیں خود محمود ایاز کی اپنی توجہ سے محروم بھی رہا۔ بھولے بھٹکے کبھی کوئی نظم یا غزل چھپوادی تو چھپوادی، لیکن وہ ہمارے زمانے کے سب سے باخبر ادبی قارئین میں تھے۔ اچھی تحریریں، ان کا تعلق مشرق سے ہو یا مغرب سے، محمود ایاز کی نظر سے غائب نہیں رہتی تھیں۔ وہ بدلتے ہوئے تخلیقی میلانات، اصولوں اور معیاروں سے نہ صرف یہ کہ واقف تھے، انھیں قبول کرنے یا رد کرنے کے معاملے میں بھی جلد بازی سے کام لینے کے عادی نہیں تھے۔ محمود ایاز کو وحشت ہوتی تھی تو ان اصحاب سے، جو علم نمائی کے پھیر میں، ادبی ذوق اور بصیرت کے مطالبات سے غافل ہو جاتے تھے، یا یہ کہ دور دیس سے آنے والے اُن تصورات پر بھی ندیدوں کی طرح ٹوٹ پڑتے تھے جو ہماری اپنی روایت سے مناسبت نہیں رکھتے اور جن کا جمالیاتی، معاشرتی، زمانی اور مکانی حوالہ محدود ہے۔ شاید اسی وجہ سے، ''سوغات'' کے تیسرے دور میں محمود ایاز نے نئے ادبی

تصور اور تجربے کے نام پر رونما ہونے والے رطب و یابس کی اشاعت کے بجائے اپنی روایت کے گمشدہ اوراق، فراموش کاری کی دھند میں لکھی ہوئی پرانی تحریریں اور ایک بنجر، بے جان ہوتے ہوئے تخلیقی معاشرے کو اپنے بھولے ہوئے سبق یاد دلانے کا ایک نیا سلسلہ شروع کیا۔ یہ ایک بالواسطہ کوشش تھی، ادب کو ایک پائدار تسلسل کا حصہ سمجھ کر، اور گروہی، وقتی تنازعوں کو بالائے طاق رکھ کر پڑھنے کی۔ محمود ایاز نے واقعتاً جدید قدیم کی بحث کو ایک دلیل کم نظری جانا اور ایک مدیر یا ادب کے قاری کی حیثیت سے اپنا اصل سروکار صرف اچھی ادبی تحریروں تک محدود رکھا۔

ترقی پسند نظریۂ ادب اور جمالیات کے بعض بنیادی پہلوؤں سے مناسبت اور اُن کے لیے قبولیت کا رویہ رکھنے کے باوجود محمود ایاز کی بصیرت، بالخصوص اُن کا شعری وجدان، ترقی پسندی کے معایب سے محفوظ جو رہا تو اسی لیے کہ محمود ایاز تخلیقی تجربے کے اختیارات میں کس طرح کی تخفیف برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ اُن کے یہاں جدید (اور ترقی پسندی سے مغائرت کا پتہ دینے والے) تصورات کے سلسلے میں بھی یہی انداز نمایاں رہا۔ بیشک، وہ ادب میں نئے تجربوں کے مخالف نہیں تھے اور ادبی معاشرے میں عالم گیر سطح پر رونما ہونے والی تبدیلیوں سے وہ آگاہ بھی تھے، تاہم اُنھیں نئے لکھنے والوں کی فیشن زدگی اور عجلت پسندی بھی اتنی ہی ناپسند تھی جتنی کہ ترقی پسندوں کی ادعائیت، اُن کے لیے نہ تو کسی تحریک سے محض وابستگی کافی تھی، نہ محض تخلیقی آزادی کے نام پر کسی نظریہ سے دوری۔ کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا تعین محمود ایاز کے خیال میں اس کے تخلیقی مواد کا تابع ہوتا تھا۔ تخلیقیت کی توانائی کسی فن پارے کو اندر سے منور رکھتی تھی۔ چنانچہ سچی تخلیقیت کسی بیرونی سہارے کی محتاج نہیں ہوتی اور جلد یا بدیر اپنا اثر قائم کر لیتی تھی۔ روایتی ترقی پسندوں اور روایتی جدیدیوں میں ایسے شاعر اور افسانہ نگار، جن کا تخلیقی شرارہ بجھ چکا تھا اور تخیل تجربے کی کسی نو دریافت سطح تک رسائی سے محروم، انھیں محمود ایاز ''تھکے ہوئے گھوڑوں'' سے تعبیر کرتے تھے یا ''چھوٹے ہوئے پٹاخوں'' سے۔ ایسے بہت سے شاعر اور افسانہ نگار ہیں جن کے ناموں کا ڈنکا کبھی بجتا تھا مگر اب تخلیقی سطح پر وہ ایک سرگوشی کے متحمل بھی دکھائی نہیں دیتے اور صرف اپنے اولین دور کی کمائی اور چند پرانی تخلیقات کی شہرتیں بٹورے بیٹھے ہیں۔ اُن سے اب کوئی مکالمہ ہو تو کیونکر ہو؟ محمود ایاز شعر و ادب کے معاملے میں اس طرح کی ذخیرہ اندوزی اور فراغت کے قائل نہیں تھے۔ اسی لیے انھیں ایسے لکھنے والے کبھی نہیں بھاتے تھے جو صرف اپنی گمشدہ کامرانیوں کے سہارے ''خبر'' میں رہنا چاہتے ہیں، تخلیقی مشقت سے گھبراتے ہیں اور اپنی معنویت (Relevance) کا بھرم بنائے رکھنے کے لیے حقیقی استعداد کے بجائے تعلقاتِ عامہ کے پھیر میں پڑے رہتے ہیں۔

بہ حیثیت مدیر اور بہ حیثیت ادیب، دونوں سطحوں پر محمود ایاز کے سوانحی ریکارڈ میں غیر سنجیدگی یا غیر ذمے داری کا دھندلا سا نشان بھی نظر نہیں آتا۔ اُن کی جان لیوا بیماری کی اچانک تشخیص، پھر اچانک موت نے ایک زرخیز اور مالدار تخلیقی وجود کا قصہ وقت سے پہلے ہی ختم کر دیا۔ موت سے چند روز پہلے تک، اُن کی مزاج پُرسی کے لیے ایک رات میں نے فون کیا تو اُن کی آواز میں کمزوری، مایوسی، نامرادی کا شائبہ تک نہیں تھا۔ ضمیر الدین احمد کے آخری دور کے خطوط، جو پس از مرگ ''سوغات'' میں شائع ہوئے، یا محمود ایاز کے بستر علالت سے لکھے جانے والے خطوط میں اپنی طرف سے لاپروائی، اپنے متوقع انجام کے تیزی سے گہراتے ہوئے سائے کو جھٹکتے رہنے کی جو ادا ملتی ہے اُس سے موت کی طرف (اور زندگی کی طرف) ایک بے خوف، دیانت دار اور مہذب ادیب کے کردار کی صلابت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

موت محمود ایاز کے شعور کا آسیب (Obsession) تو کبھی نہیں بنی، مگر زندگی کے معنی اور مقصد پر سوچ بچار کے لیے ایک تناظر، ایک سیاق (Context) اُنھیں اسی مرموز اور محیر الحواس تجربے نے مہیا کیا۔ اُن کی شاعری میں تواتر کے ساتھ، لفظ اور بیان کا بھیس بدل بدل کے رونما ہونے والا احساس موت کے تجربے سے ہی منسلک ہے۔ یہی پیمانہ زندگی کی حقیقیت تک پہنچنے کا ذریعہ بنتا ہے۔ محمود ایاز کی پوری شاعری میں ملال آمیز متانت کی ایک فضا موت کے تجربے سے ان کی اسی وابستگی نے مرتب کی ہے۔ وہ شاعری میں کھل کر رونے کے روادار کبھی نہیں ہوتے، کھل کر ہنسنا تو خیر دور کی بات ہے۔ غیر رسمی معنوں میں اس ستھری اور شائستہ کیفیت کو ہم محمود ایاز کے مزاج کی اشرافیت بھی کہہ سکتے ہیں۔

سچ پوچھیے تو اسی کیفیت نے محمود ایاز کے مٹھی بھر کلام میں شاعری کے سنجیدہ قارئین اور ناقدین کے لیے اتنی کشش پیدا کر دی اُن کے دور کی شاعری کے ہر جائزے میں ان کا نام بھی چمکتا ہے۔ محمود ایاز ماضی کے ادب اور اپنے عہد کے نمائندہ ادب کی بابت جتنے سنجیدہ تھے، اپنی تحریروں، ترجموں، اشعار کی طرف سے اتنے ہی بے نیاز تھے۔ ''سوغات'' کے دورِ اوّل میں انھوں نے مغربی ادب سے معرکے کی کچھ تحریریں اُردو میں منتقل کیں۔ یہ تحریریں چھپیں اس طرح کہ اخیر میں باریک خط اور بریکٹ میں کہیں اُن کا نام حوالے کے لیے آجاتا تھا اور بس۔ مدیر ''سوغات'' کو بہت سے پڑھنے والوں نے صرف مدیر سمجھا۔ اُن کی اشعار کا مجموعہ شائع کرنے کی پیشکش کئی بار ہوئی مگر محمود ایاز کی جھجک ہمیشہ مانع رہی۔ پھر بھی واقعہ یہ ہے کہ اُن کے بعض شعر، اور کئی نظمیں اس پائے کی ہیں کہ اپنے ممتاز ہم عصروں کے کلام کے ساتھ رکھی جا سکتی ہیں اور اس انتخاب میں بھی منفرد معلوم ہوتی ہیں۔ اپنے خلقی ضبط اور رچے ہوئے غم آلود احساسات کے ساتھ محمود ایاز کی شاعری کا

جمالیاتی ذائقہ، فیض سے تھوڑی بہت مماثلت رکھنے کے باوجود اپنے شخصی اوصاف کی بنا پر الگ سے پہچانا جاتا ہے۔ کچھ اشعار اور نظموں کے اقتباسات ملا حظہ ہوں:

دنیا کا تھوڑا ساتھ ہے اور
دو ایک برس کی بات ہے اور

~~~~~

رات بھر کل رفتگاں سے گفتگو ہوتی رہی
جانے والوں سے دلوں کا سلسلہ جاتا نہیں

~~~~~

میں بھی سرگرم سفر ہوں تو بھی سرگرم سفر
موت سے منزل بدلتی ہے سفر رُکتا نہیں

~~~~~

ہم سے ٹوٹے گا طلسمِ غمِ زیست
قیدِ ہستی تری میعاد ہیں ہم

~~~~~

ایک چھوٹی سی نظم ''آخری منزل'' اس طرح ہے:

تعلقاتِ جہاں کی ستم گری سے الگ
غم و نشاطِ تمنا کی دسترس سے دور
تمام عمر کی جہدِ حیات سے تھک کر
ہزاروں حسرتیں مشتِ غبار میں ڈھل کر
کچھ ایسے سوئی ہیں خاموشیوں کے مرقد میں

کہ تا ابد کوئی آوازِ پا جگا نہ سکے

اور اڑتالیس مصرعوں پر مشتمل ایک بے عنوان نظم جس نے نئی شعری روایت میں ایک یادگار حیثیت حاصل کر لی ہے، اس کا یہ اقتباس دیکھیے:

دھند میں لپٹی ہوئی شام بڑی ظالم ہے۔۔

تتلیاں، خواب، انوکھے بادل

کوہساروں سے اُترتے ہیں، قریب آتے ہیں

کھو جاتے ہیں

موت اور زیست کا دُکھ دیکھنے والی آنکھیں

ایک یخ بستہ خموشی ہے جہاں تک جاؤ

دُور تک اپنے ہی قدموں کی صدا آتی ہے

نظم کے آخری چند مصرعے اس طرح ہیں:

دور تک سلسلہ در سلسلہ زنجیریں ہیں

قطرۂ اشک میں سو رنگ کی تصویریں ہیں

کون سا عیشِ فراواں ڈھونڈوں

کون سی سلطنتِ غم مانگوں

کون سے سکھ کی تمنا کروں، کس دُکھ کا

مداوا چاہوں

کرب کی رات اٹل ہے

لیکن

نیند آجائے تو دم بھر سولوں

محمود ایاز کے سرمایۂ سخن میں اس نظم کی حیثیت ان کے شناس نامے کی ہے۔ دوسری کئی نظمیں، مثلاً ''اندیشہ گماں ہاداشت''، ''کفارہ''، ''جوئے آب'' اسی کی توسیع کہی جا سکتی ہیں۔ مثال کے طور پر

''کفارہ'' کے یہ آخری مصرعے:

اس سے پہلے کہ یہ ہنستے ہوئے لب

خاک کا رزق بنیں

اس سے پہلے کہ چمکتی ہوئی آنکھوں کے چراغ

قبر کی سرد و سیہ رات میں اندھے ہو جائیں

اپنی آنکھوں سے وہ آنسو مانگو

جن سے دامن کے یہ داغ

یہ ہاتھوں کا لہو دھو جائیں

اور ''جوئے آب'' کا یہ اختتامیہ دیکھیے:

حصارِ وقت سے آگے کوئی مقام نہیں

سمجھ سکو تو زمان و مکاں کی قید نہیں

سمجھ سکو

تو یہی ذات بے کراں بھی ہے

ان تمام مثالوں کو یکے بعد دیگرے پڑھتے جائیے، ایسا لگتا ہے کہ ایک احساس کی زنجیر ہے جس نے محمود ایاز کے دل و دماغ کو جکڑ رکھا ہے، ایک آواز ہے جو انھیں بار بار سنائی دیتی ہے اور مسلسل بڑھتا پھیلتا ہوا ایک سایہ ہے جس پر اُن کی نظریں ٹکی ہوئی ہیں۔ شوپنہار نے موت کے خیال کو فلسفے اور شاعری کے مرکزی نقطے کا نام دیا تھا۔ محمود ایاز کے یہاں اس نقطے کی کئی شکلیں ہیں اور کئی نام۔ دوستوں سے بچھڑنے کا احساس، اپنی تنہائی کا احساس، رفاقت کی ایک کبھی نہ ختم ہونے والی جستجو، اور اپنی اس حقیقت، اس آباد خرابے میں اپنی تقدیر اور حیثیت کو سمجھنے کی طلب، شہر کی بے چہرہ بھیڑ میں مرجھائے ہوئے پتوں کی طرح بے معنی و مقصد دوڑتے بھاگتے، اور سب سے، حتیٰ کہ اپنے آپ سے بھی کٹے ہوئے لوگ، محمود ایاز کی بصیرت کے کینوس پر یہ رنگ طرح طرح سے اُبھرتے ہیں۔ اور جیسا کہ ذرا دیر پہلے عرض کیا گیا، موت محمود ایاز کے حواس کی ہم سفری کے باعث، ان

کے اکثر تخلیقی تجربوں کو اساس مہیّا کرتی ہے۔ کبھی اپنے حوالے سے کبھی دنیا کے حوالے سے، اُن کے شعور میں اپنی جگہ بناتی ہے اور اُداسی، افسردگی، نارسائی اور بے حصولی کے رنگ دِکھاتی ہے۔ مرحوم سلیمان اریب کے نام نظم '' مرنے والے کے کمرے میں'' سے ماخوذ لفظوں میں:

ایک سناٹا ابد تا بہ ابد
جہد یک عمر کا حاصل ٹھہرے
درد کا شعلہ رگِ جاں کا لہو
جنسِ بے مایہ تھے بے مایہ رہے
تیرہ خاک ان کی خریدار بنے

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ بے چارگی اور بے حصولی کی کیفیت اس عہد میں فرد اور اجتماع دونوں کی تقدیر ہے۔ یہ کیفیت زندگی اور موت کے مابین نہ صرف یہ کہ ہمیشہ اور ہر جگہ موجود ہوتی ہے، زندگی اور موت کے مفہوم میں یگانگت پیدا کرنے کا ایک ذریعہ بھی بنتی ہے۔ اُن کی دو پرانی اور معروف نظمیں ''شب چراغ'' اور ''اسپتال کا کمرہ'' بھی انسانی صورت حال کے انھی پہلوؤں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ مثلاً ''شب چراغ'' کا پس منظر، جو محمود ایاز کے لفظوں میں سامنے آتا ہے، یہ ہے کہ:

بسوں کا شور، دھواں، گرد، دھوپ کی شدّت
بلند و بالا عمارات، سرنگوں انساں
تلاشِ رزق میں نکلا ہوا یہ جم غفیر
لپکتی بھاگتی مخلوق کا یہ سیلِ رواں
ہر ایک سینے میں یادوں کی منہدم قبریں
ہر ایک اپنی ہی آوازِ پا سے روگرداں
یہ وہ ہجوم ہے جس میں کوئی کسی کا نہیں
یہ وہ ہجوم ہے جس کا خدا فلک پہ نہیں

اور اسی پس منظر میں ایک ''شب چراغ'' ہجوم میں کھوئی ایک یاد، محبت کی ایک لہر، اچانک بیدار ہو جاتی ہے:

اور اس ہجومِ سرراہ سے گزرتے ہوئے

نہ جانے کیسے تمھاری وفا، کرم کا خیال

مری جبیں کو کسی دستِ آشنا کی طرح

جو چھو گیا ہے تو اشکوں کے سوتے پھوٹ پڑے

رومانیت کی دھند اس نظم میں خاصی گہری ہے۔ اسی لیے محمود ایاز کے نزدیک یہ نظم شاید ''کیے از آثار ماضی'' سے زیادہ کی حیثیت نہیں رکھتی تھی اور انھوں نے زندگی کے آخری دنوں میں اپنے جو اشعار یکجا کیے تھے، اُن میں یہ نظم جگہ نہیں پا سکی تھی۔ مگر ''اسپتال کا کمرہ'' اور شب چراغ یہ دونوں نظمیں اپنے رومانی حزن کی وجہ سے ایک خاص دلکشی رکھتی ہیں اور انھیں پڑھنا اچھا لگتا ہے۔ ''اسپتال کا کمرہ'' کی شروعات اس طرح ہوتی ہے----

تمام شب کی دُکھن، بے کلی، سبک خوابی

نمودِ صبح کو درماں سمجھ کے کاٹی ہے

رگوں میں دوڑتے پھرتے لہو کی ہر آہٹ

اجل گرفتہ خیالوں کو آس دیتی ہے

مگر وہ آنکھ جو سب دیکھتی ہے

ہنستی ہے!

یعنی گھوم پھر کر وہی بات کہ بالآخر ایک احساس زیاں کے علاوہ کچھ بھی ہاتھ نہیں آتا۔ ہر تماشے کا انجام، ہر تگ ودو کا اختتام یہی ہے۔ محمود ایاز کی تخلیقی شخصیت کا سب سے نمایاں وصف یہی تھا کہ ان کے مزاج میں روایتی ترقی پسندی اور اوپر سے اوڑھی ہوئی جدیدیت، دونوں سے مناسبت نہیں تھی۔ اسی طرح گو کہ انھیں کلاسیک کی عظمت کا شدید احساس تھا اور اس مائل بہ انحطاط عہد کی تخلیقی توانائی کو بحال کرنے کے لیے وہ ماضی کے ادبی کمالات کی بازیافت ضروری سمجھتے تھے، ایسی کلاسیکیت بھی اُن کے لیے قابل قبول نہیں تھی جو اپنے حال یا آنے والے زمانوں کی طرف سے ہمارا رُخ پھیر دے۔ ان کی ذات ایک عجیب وغریب سنگم تھی مختلف تخلیقی تصورات کا۔ اس نقطے پر کلاسیکیت، ترقی پسندی، جدیدیت، سب کے معنی بدل جاتے تھے۔

محمود ایاز کی شاعری کسی مقررہ نظریے یا ایقان کے بجائے دراصل اپنے شکوک اور سوالات کی زنجیر میں مقید، ایک بے حد حساس ذہن کی شاعری ہے، ایک دُکھے ہوئے دل اور تھکے ہوئے اعصاب کے ساتھ دشمن زمانے میں اپنی حرمت کا دفاع کرتے ہوئے فرد کی روداد۔ اپنی جان لیوا بیماری کی تشخیص سے بہت پہلے، محمود ایاز نے جو نثر و نظم لکھی، اس کی بنیاد پر یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ روایتی کلاسیکیت، روایتی ترقی پسندی اور رسمی جدیدیت کی طرح، روایتی مذہبیت کے اثر سے بھی ان کا ذہن گرچہ آزاد تھا، مگر مذہبی اور روحانی تجربے اور طرزِ احساس میں ان کی دلچسپی ہمیشہ سے تھی۔ ان کے لیے یہ دُنیا غائب بھی تھی اور حاضر بھی اور انسان اپنے آپ میں ایک منظر بھی تھا اور ناظر بھی۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے گہرے اور واضح داخلی آہنگ رکھنے والے شعروں میں بھی کسی طرح کی جذباتیت نہیں ملتی۔ شخصی واردات کے تذکرے میں بھی اُن کا لہجہ متوازن اور محتاط رہتا ہے۔ یقین اور بے یقینی کی ایک ملی جلی کیفیت دیکھے اندیکھے تمام مظاہر اور تجربوں اور واقعات پر حاوی ہوتی ہے۔ وہ نہ تو زیرِلب بات کہتے ہیں، نہ اُن کی آواز چیخ بنتی ہے۔ چاہے جتنے شدید احساس سے وہ دوچار ہوں، اور ذہنی و جذباتی سطح پر وہ چاہے جیسی اذیت میں مبتلا ہوں، متانت کا بھرم اور لہجے کا رکھ رکھاؤ قائم رہتا ہے۔ میرا جی چاہتا ہے کہ ان معروضات کو ختم کرنے سے پہلے، کچھ اور شعر بھی دوہرا دیے جائیں جن سے اس تاثر کی تصدیق ہوتی ہے:

شمع شب تاب ایک رات جلی
جلنے والے تمام عمر جلے

~~~~~~

یاد رکھو تو دل کے پاس ہیں ہم
بھول جاؤ تو فاصلہ ہے بہت

~~~~~~

اس خامشی پہ ختم سفر کا گماں نہ کر
آسودگانِ خاک نئی منزلوں میں ہیں

~~~~~~

میں گھر کے رہ گیا ہوں حدودِ تلاش میں
سب اس کے نقش تا بہ فلک وسعتوں میں ہیں

~~~~~~

در و دیوار کی خموشی نے
رات بھر ہم سے کوئی بات کہی

~~~~~~

ایک تڑپ تھی عمر بھر، ایک طلب تھی جاں کے ساتھ
میں نہ جسے سمجھ سکا، دل نے اُسے خدا کہا

~~~~~~

سبھی کے درد جدا ہیں سبھی کے غم تنہا
کوئی شریکِ سفر اہلِ کارواں میں نہیں

~~~~~~

اکیلا میں ہی نہیں اے تماشہ گاہِ جہاں
جو سب کو دیکھ رہا وہ خود بھی تنہا ہے

ایک گمبھیر طرزِ احساس، تفکر اور جذبے کی تیز آنچ کے باوجود، ان تمام شعروں کی نرم آثاری ایک شائستہ، خاصی کڑھی ہوئی شخصیت اور ایک تربیت یافتہ تہذیبی مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔ ان شعروں میں تندی اور تیزی کے بجائے دھیرے دھیرے سلگتے رہنے، آنسوؤں کو پیتے رہنے کی جو کیفیت ملتی ہے اور آخری شعر میں تخلیقی تجربے کی رفعت اور پُر جلال سادگی کا جو عنصر در آیا ہے، اس کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ محمود ایاز کی شاعری خود اُن کی طرف سے بھی ایک بہتر توجہ کا حق رکھتی تھی۔ اُن کی بے نیازی کا نقصان سب سے زیادہ اُن کی شاعری نے اُٹھایا۔ وہ کہ جس نے اپنی روح میں رچے ہوئے ایک احساسِ زیاں کے ساتھ زندگی گزار دی، نہ جانے کیوں اپنے اس نقصان سے غافل گزر گیا:

تمام مرحلے صوت و بیاں کے ختم ہوئے
اب اس کے بعد ہماری ندا ہے خاموشی

☆☆
~~~~~~

# من موہن تلخ

## (جانا کہیں ہو اور پہنچتے کہیں ہیں ہم)

جب میں ۱۹۵۴ میں لکھنؤ گیا تھا تو ایک دن مرزا (یگانہ) کے ساتھ (تب وہ شاہ گنج والے مکان میں قیام فرماتے تھے) گومتی کے کنارے بیٹھے بیٹھے جب مرزا مجھے غزل، لہجے، فکر اور شعری محاسن کے بارے میں کافی کچھ بتا چکے تو میں نے کہا...... ''مرزا میں اپنا پہلا مجموعۂ کلام......''

''ابھی نہیں۔ اپنی آواز پہچانو۔ آواز پہچانے بغیر شعر کہا تو کیا کہا۔ ابھی آواز میں وہ بات آلینے دو کہ میں تمھارا مجموعہ سامنے لاتے وقت فخر محسوس کروں......''

میں مرزا کی بات سن کر کچھ دیر تک زمین پر پڑی اپنی بیاض کو دیکھتا رہا۔ پھر میں نے بیاض اٹھائی اور گھما کر گومتی میں پھینک دی۔

''یہ کیا؟'' مرزا نے کہا۔

''آج سے سب کچھ بالکل نئے سرے سے کہوں گا......''

سوانح مضامین کا سلسلہ
روزنامہ، قومی آواز، دہلی
۹ر جولائی ۲۰۰۰ء

۱۹۵۴ء کو گزرے زمانہ ہوا، تقریباً نصف صدی پر پھیلا ہوا۔ اس عرصے میں شاعری نے کئی رنگ اختیار کیے۔ غزل کی جیسی صنف جو کٹر اور سخت گیر سمجھی جاتی ہے کئی بار تبدیلیوں کی زد پر آئی۔ ترقی پسند غزل کا تجرباتی دور تو خیر پہلے ہی تمام ہو چکا تھا، لیکن بعد کے زمانے میں بھی، نئی غزل کے ارتقا کے ساتھ کئی تماشے ابھرے اور ڈوبے۔ فراقؔ کی گڑبڑ غزل، ظفر اقبال کی گلافتاب کے واسطے سے ''اینٹی غزل''، اختر احسن کی ''زین غزل'' پھر نئی میلانات کی پیروڈی کے طور پر کہی جانے والی ''ٹیڈی غزل بین بین غزل'' اور اس سلسلے کا سب سے مضحک اور بہ ظاہر بڑی پُر اسرار متانت کے ساتھ کیا جانے والا تجربہ ''آزاد غزل'' کا۔ اردو کی اس سب سے مقبول، اسی کے ساتھ ساتھ مذموم اور مقہور صنف نے آتے جاتے موسموں کی سختیاں بہت سہیں۔ عظمت اللہ خان، کلیم الدین احمد اور جوشؔ کے نام تو غزل کے معترضین میں نمایاں ہیں مگر ان سے کچھ کم زیادتی اس صنف کے ساتھ اختر الایمان، ان کے ترقی پسند پیش رووں، اور ان کے بعد آنے والوں میں ظ۔ انصاری جیسے اصحابِ نظر نے نہیں کی۔ ان کے اعتراضات کا جواب زمانہ دے چکا کہ اس صنف کی ہر دل عزیزی جوں کی توں برقرار ہے۔ مگر غزل کے ساتھ خود نئے غزل گویوں کا سلوک میرے خیال میں خاصا پریشان کن رہا ہے۔ نئی غزل کے بیشتر حصے پر یکسانیت، تکرار، بے کیفی اور عامیانہ پن کا غلبہ ہے۔ پاکستان اور ہندوستان کے شاعروں میں معروف غزل گویوں کی تعداد خاص ہے، مگر ان میں انفرادیت کی خوبی سے مزین اور متصف ہونے والے گنتی کے ہیں۔ اسی چھوٹی سی صف میں من موہن تلخ کا نام بھی شامل ہے۔

تلخ سے میری پہلی ملاقات ان کے دوسرے مجموعہ کلام 'جذبہ و آواز' کی اشاعت (1969) کے بعد ہوئی تھی۔ ان دنوں روایتی غزل میں مکالمہ جاری تھا اور خود نئے غزل گویوں میں نوکلاسیکی اور نورومانی انداز کا شعر کہنے والے عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ ابن انشا، ناصر کاظمی، رضی اختر شوق، خلیل الرحمن اعظمی، اطہر نفیس، سجاد باقر رضوی، سلیم احمد، جون ایلیا، ظہیر کاشمیری، محبوب خزاں، احمد ہمدانی، مشفق خواجہ اور جمیل الدین عالی جیسے شعرا کا انداز سخن ایک دوسرے سے الگ اور مختلف مکاتب فکر سے وابستگی کے باوجود ان معنوں میں مشترک تھا کہ ان سب کی حسیت، روایت کے سائے سائے آگے بڑھتی تھی۔ ظفر اقبال اور احمد مشتاق کی قدر و قیمت کا احساس کچھ دنوں بعد عام ہوا۔

من موہن تلخ کی آواز، لہجہ، ایک حد تک ان کی شعری قواعد اور لفظیات بھی اپنی الگ پہچان رکھتی تھی۔ لیکن فراقؔ اور یگانہ کی طرح ان کے اسلوب کے کھردرے پن، آہنگ کی ناہمواری اور تجربوں کی بہ ظاہر قدرے غیر شاعرانہ کیفیت نے انھیں اپنے ہم عصروں کے لیے بھی اجنبی

بنائے رکھا۔ فراق اور یگانہ کی طرح تلخ کی شاعری سے مانوس ہونے میں بھی وقت لگتا ہے۔ اردو معاشرہ، روایتی طور پر، شاعری کے اس رنگ کا شیدائی رہا ہے جس کی تشکیل جانے پہچانے عناصر کرتے ہیں۔ کچھ بندھی بندھی سی کیفیتیں، دھندلے دھندلے سے تجربے، سمٹی ہوئی پُر تکلف زبان۔ اپنے تجربوں اور طرزِ احساس پر حاوی ہونے والی شخصیت ان حدوں میں رہتے ہوئے بھی زیر نہیں ہوتی۔ لیکن زیادہ تر شاعر، جنھیں روایتوں کا پاس رہتا ہے، اپنے اشعار میں کھل کر سانس نہیں لیتے۔ یہی وجہ ہے کہ روایت کے مرکزی دھارے سے وابستہ شاعر عام طور پر ایک ہی منزل کے مسافر دکھائی دیتے ہیں۔ راستے سے نہ تو بھٹکتے ہیں، نہ کسی نئے سفر کا حوصلہ جتاتے ہیں۔ مثال کے طور پر خود یگانہ اور فراق بھی، اپنے چھوٹے بڑے ہم عصروں سے یا فانی، حسرت، اصغر اور جگر کی قائم کردہ روایت سے جو کٹے ہوئے دکھائی دیتے ہیں تو اسی لیے کہ انھیں اپنی روایت سے آگے کسی اور راستے کی کھوج بھی ہے، ظاہر ہے یہ راستہ نہ تو محفوظ ہوگا، نہ ہموار، اور اس راستے میں ان کا بھٹک جانا، ٹھوکریں کھانا، کبھی کبھی الجھنا اور ناکام ہوجانا بھی فطری ہے۔ چنانچہ یگانہ اور فراق کی شاعری میں کہیں کہیں توازن اور تناسب کا احساس کھوتی ہوئی شعریت اور تغزل کی مبہم اور ناقابل فہم و بیان کیفیت سے جو محرومی نظر آتی ہے، اس کا سبب ان کے اپنے مزاج کی خودسری اور تنہاروی ہے۔ یہ میر صاحب کا دکھایا ہوا راستہ ہے جس کی داد تو ہر زمانے کے شاعروں نے دی لیکن جسے اختیار کرنے کا اور برتنے کا حوصلہ عام نہیں ہوسکا۔ تجربوں کے بیان اور انتخاب میں ایک درویشانہ شان، اظہار میں جسارت مندی، روزمرہ کے انسانی حزن ونشاط اور پس منظر مہیا کرنے والی اوبڑ کھابڑ زمین پر گرتے پڑتے، ٹھوکریں کھاتے ہوئے آگے بڑھتے رہنے کی روش، اپنی ایک الگ تخلیقی گرامر اور اسی کے ساتھ ساتھ مانوس ومقبول اور رسم ورہِ عام سے کچھ مختلف مزہ دینے والی زبان دراصل میر صاحب کی وراثت ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے ہی عرض کر چکے ہیں یہ اردو غزل کے Main Stream سے الگ، ایک مرکز گریز (Centrifugal) راستہ ہے۔ میر صاحب کی شاعری اپنی روایت کے مرکز سے تعلق توڑتی نہیں۔ البتہ اس سے دور ہوتی دکھائی دیتی ہے۔

نئی غزل کے شاعروں میں ایک نمائندہ صف ایسے غزل گویوں کی تھی جو مرکزی روایت کے بجائے متذکرہ انحراف کی صورتوں میں اپنی حسیت سے مطابقت محسوس کرتے تھے۔ میر کی طرف واپسی کا رویہ، یا فانی، اصغر اور حسرت یا جگر سے زیادہ کشش یگانہ اور فراق کے کلام میں پانا، ان کی طبعیت کے اسی میلان کا پتہ دیتا ہے۔ یگانہ کی خودسری اور اکھڑپن، فراق کے طرزِ احساس میں اردو اور فارسی غزل کے علاوہ کچھ ایسی روایتوں کی بھی شمولیت جن کے عناصر ایک مختلف زمینی اور ثقافتی پس منظر رکھتے تھے، نئے غزل گویوں کی اس صف کے لیے ایک خاص اپیل رکھتے تھے۔ ان

کا احساس تنہائی، ان کی برہمی اور برگشتگی کا مزاج، ان کی بے سمتی اور بے چینی کا مفہوم ایک مختلف ذہنی اور جذباتی ماحول کا پروردہ تھا۔ یہ ایک شوریدہ سر، بڑی حد تک غیر محفوظ اور اپنی روایت کے بجائے اپنے آپ سے وابستگی میں نجات کا راستہ ڈھونڈنے والی نسل تھی۔ اسی لیے ان شاعروں کے یہاں پہلے سے بنائے ہوئے اور بتائے ہوئے راستوں کو چپ چاپ اختیار کر لینے میں کوئی بڑی بات نہیں تھی۔ یہ اپنا راستہ خود بنانا چاہتے تھے اور اپنا رول ماڈل ایسی شخصیتوں میں دیکھتے تھے جو انہی کی طرح کچھ اکھڑے ہوئے، الجھے ہوئے، اپنے ماضی سے کچھ غیر مطمئن اور اپنے حال سے ناراض نظر آتے ہوں۔ تلخ کے یہ کچھ شعر دیکھیے:

دیوانہ وار ہنس بھی دیے اپنے حال پر
پھر چپ بھی ہو گئے کہ کوئی دیکھتا نہ ہو

اتنا بھی کیا مذاق کے آنسو نکل پڑیں
لے زندگی کہ رو دیے آخر ترے ملنگ

سب جانتے سمجھتے ہوئے چپ ہوا ہوں تلخ
کہنے کو جس طرح مرے کچھ بھی رہا نہ ہو

سکوتِ بعدِ سخن ہوں کچھ اور دیر کا میں
ہر ایک فیصلہ ہوتا دکھائی دیتا ہے

عجیب دکھ ہے یہ دل اپنے اندر اندر ہی
کہ جیسے کوئی صدف پی گیا سمندر ہی

بات کرنے کا بھی دکھ بات نہ کرنے کا بھی دکھ
کچھ عجب سانحۂ جذبہ و آواز رہا

ہم وہ ہنستا ہوا باہر ہیں کہ گھر تک جس کی
کبھی آواز بھی آئے تو ذرا سی آئے

جب تک دکھائی دوں تو ادھورا کہو مجھے
ہو جاؤں گم تو سمجھو مکمل ہوا ہوں میں

اب گرد ہیں، اڑتے ہوئے پہنچیں گے کہیں تو
ہم پہلے ادھر سے کبھی گذرے ہوں، نہیں تو

اک لاپتہ سے شہر کا جیسے ہوں درد ہم
کچھ رنگ ہی عجیب ہماری صدا کا ہے

کوئی بھی ایک دوسرے سے بولتا نہیں
چاروں طرف یہ شور مگر کس بلا کا ہے

یہ چاروں طرف بیٹھتی جاتی ہے زمیں کیوں
یہ کیا ہوا دھرتی کو یہاں تک مجھے لا کر

میں انتشار ہی میں رہ سکا مکمل تلخ

وہ سلسلہ ہوں جو جڑنے میں ٹوٹ جاتا ہوں

اب راہ میں گم صُم سے کھڑے ہیں کہ کدھر جائیں

گھر سے تو چلے آئے بہت شور مچا کر

ہم نے ٹھوکر بھی اگر کھائی تو گھر آکر ہی

اپنی دہلیز ہی سے جا کے لگا سر اپنا

ہاتھ لپکے تو بہت ، پہنچے نہ گردن تک بھی

نہ مگر اہلِ نظر تھے نہ جھکا سر اپنا

سنتا ہوں صدا کچھ بھی نہیں کچھ بھی نہیں کی

آواز یہ کیسی ہے اگر کچھ بھی نہیں تو

جھانک لیتی ہے ذرا دیر کو دیوار سے دھوپ

اب کھلی چھت نہیں آنگن کی فقط یاد سی ہے

من موہن تلخ کی غزل کا انداز ان کے تمام عصروں سے الگ ہے۔ اس میں ''کہے جانے'' کا آہنگ نمایاں ہے۔ غیر ضروری آرائش سے، بناوٹ سے، تکلف کے اہتمام سے وہ اپنے آپ کو ہمیشہ بچائے رکھتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جونہی کوئی خیال ان کے شعور میں اپنے آپ کو پیوست کرتا ہے اور اس کے تلازمات ان کی گرفت میں آتے ہیں، وہ اسے ادا کر دیتے ہیں۔ زبان میں

کھردراپن اور لہجے میں عمومیت کی حدوں کو چھوتی ہوئی سادگی ہوتو ہو، تلخ اس سے گھبراتے نہیں۔ ایک رچی ہوئی قلندرانہ خوداعتمادی انھیں ہر طرح کے تصنع سے دور رکھتی ہے۔ اس لیے ان کا شعر پڑھتے وقت بعض اوقات یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم اپنے عہد کی آواز میں پچھلی صدیوں کی گونج بھی سن رہے ہیں۔ تلخ نے میر سے لے کر یگانہ تک، کئی مانوس لہجوں کی آمیزش میں اپنا لہجہ دریافت کیا ہے۔ دبی دبی سی بے چینی اور دل گرفتگی کی ایک کیفیت ان کی تقریباً تمام غزلوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس اضطراب اور اداسی کا پس منظر انسانی تجربوں کے ایک لمبے سلسلے پر پھیلا ہوا ہے۔ تلخ کی شاعری میں فوری قسم کے قابل شناخت اجتماعی حوالوں کے برعکس، ایک گہری شخصی واردات کا جو احساس ہوتا ہے تو اسی لیے کہ وہ زمانے کے راگ میں راگ ملانے سے بچتے ہیں، جس طرح سوچتے ہیں، اسے اپنی سیدھی سادی، بے پیچ زبان اور بناوٹ سے عاری لہجے میں بیان کر دیتے ہیں۔ یہ ایک طویل تخلیقی جدوجہد اور صبر آزما ریاضت کا حاصل ہے:

عشق بن یہ ادب نہیں آتا۔ تلخ کے یہ اشعار دیکھیے۔

جاننا چاہتا ہوں میں، آبِ حیات ہوں کہ زہر
تو مرا ایک کام کر، مجھ کو مجھی میں گھول دے

کس لیے سب کو عجب بوجھ لگا سر اپنا
لے کے پہنچا جو میں ہاتھوں میں کٹا سر اپنا

اور اس بیچ کی دیوار کو اونچا کر لے
گھر ترا اس کے اُدھر اور ادھر ہے میرا

کس سے طے ہو نہیں پاتا میرے گھر کا زینہ
کس کے آنے کی یہ ہر لمحہ صدا سی آئے

اپنی صدا کے درد کسی کے سمجھ لیے
جو بھول تلخ ہم سے ہوئی ایسی کم نے کی

یوں ادھورا کیا ہر ایک نے ہر دوسرے کو
اب کوئی بھی کسی صورت نہ مکمل ہوگا

لگائیں قہقہہ اور بس پتہ چلے کہ گئے
ہمارے ساتھ کچھ ایسا ہی بس اچانک ہو

حیران سے کیا میرا کھنڈر دیکھ رہے ہو
جس کا بھی جو پتھر ہے وہ لے جائے اٹھا کر

میں اپنے دھیان سے خود ہی اتر گیا ہر بار
سبھی غلط ہیں کسی نے نہیں سنا مجھ کو

یہ سب نے کہا بن بلایا ہوں میں
سو خود کو کہیں چھوڑ آیا ہوں میں

کھڑے دیکھتے رہ گئے سب مجھے
میں کندھوں پہ خود کو اٹھا لے گیا

ممکن ہے کہ ہلکا بھی ہو جی کہہ کے کسی سے
مشکل تو مگر یہ ہے کہیں کیا، نہ کہیں کیا

تم دخل نہ دو تلخ جو ہوتا ہے کہیں کچھ
کاہے کو یہ سننا ہے کسی سے کہ تمھیں کیا

روایتی غزلوں کا مذاق رکھنے والوں اور غزل میں رسمی مضامین کے شیدائیوں کو یہ اشعار اکھڑے اکھڑے اٹ پٹے اور کھردرے محسوس ہوں گے۔ تلخ کے تمام مجموعوں، خاص کر 'وسیلہ' کی کئی غزلوں میں نثریت کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ غزل کی روایتی شاعری میں اور پابندۂ رسمِ پارینہ قسم کے شاعروں کے یہاں ایک پھپھلی رومانیت، معنی کے گھنے پن کو ختم کرنے والی جو رسمی آرائش یا آہنگ میں کھرے پن اور سچائی کی جگہ وہ جو ایک بے مغز سار سیلا پن حاوی ہوتا ہے، تلخ کی غزلوں میں اس کا گزر نہیں۔ ان میں نہ تو لفظوں کی سجاوٹ ملتی ہے نہ احساس اور تجربے کی۔ ان میں غنائیت کے بہت مختلف آداب اختیار کیے گیے ہیں، جیسے کوئی دھیمے سروں میں دوسروں کے بجائے اپنے آپ کو ایک بے تکلف، ارضی، ناتراشیدہ گیت سنا رہا ہو۔ بول چال کے لہجے کی تمام کیفیتیں، اداسی کی، برہمی کی، حیرانی کی، درد دہشت کی، ان اشعار میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ کہیں کہیں تو ایسا لگتا ہے کہ شاعر نے مصرعہ موزوں کرنے کی جگہ سیدھے سادے تصنع سے عاری اسلوب میں نثر کا جملہ کھپادیا ہے۔ الفاظ ایک دوسرے کو کہنی مارتے ہوئے، ایک دوسرے سے ٹکراتے ہوئے، ناہموار زمین پر رک رک کر چلتے نظر آتے ہیں۔ یہ کیفیت ہمیں میر کی یاد دلاتی ہے، یا پھر بیسویں صدی کے معروف غزل گویوں میں یگانہ اور فراق کی۔

تلخ جن تک کہ پہنچ سہل بھی ہے مشکل بھی
ہم کو یہ لہجہ کچھ ایسے ہی وسیلوں سے ملا

ظاہر ہے کہ یہ وسیلے ہماری سب سے داخلی اور سب سے زیادہ غنائی صنف شعر، غزل کی ترکیب کے عام عناصر اور اس کے مانوس وسائل سے الگ ہیں۔ کم سے کم فکری اور معنوی سطح پر۔ تشبیہوں، استعاروں، محاکات اور تخیل کے بخشے ہوئے ذرائع سے تلخ نے کام تو لیا ہے مگر اپنے انفرادی ذوق اور ضرورتوں کے حساب سے۔ ان میں گنگناتی ہوئی ترکیبوں، ذہن کو جانے پہچانے

احساسات کی طرف لے جانے والی تشبیہوں اور استعاروں، دھندلی اور مبہم تمثالوں سے حیرت انگیز تغافل ملتا ہے۔

سب جانتے سمجھتے ہوئے چپ ہوا ہوں تلخ

کہنے کو جس طرح مرے کچھ بھی رہا نہ ہو

میں نے چپ ہو کے سنا سب کو یہ کہتے ہوئے تلخ

کیا وہ آواز ہوئی جس کے ہم آواز تھے ہم

کوئی بھی ایک دوسرے سے بولتا نہیں

چاروں طرف یہ شور مگر کس بلا کا ہے

یہ چاروں طرف بیٹھتی جاتی ہے زمیں کیوں

پھر آ کے پلٹتی ہوئی انجان سی وہ چاپ

اپنا پن بھی ہے وہی اور وہی کھویا پن

کوئی بھی اب کھلے باہر میں نہیں کیوں سوتا

پڑاؤ روشنی کا آخری بھی سونا ہے

اک عجب ٹوٹتا بنتا ہوا شک ہے مجھ میں

یہ اکھڑا اکھڑا سا انداز، حروف والفاظ ایک دوسرے کا پہلو دباتے ہوئے، جیسے ہوا رک رک کے چل رہی ہو یا بہتے پانی کے راستے میں جابجا رُکاوٹیں کھڑی کردی گئی ہوں۔ مگر اسی کے ساتھ ساتھ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ کہنے والے کی آواز اس کی اپنی ہے یا پھر اس نے فیض اٹھایا بھی ہے تو انہی آوازوں سے جو مقبول عام اسالیب اور لہجوں کی بھیڑ میں الگ سے پہچانی جاتی تھیں۔ اس سلسلے میں، تلخ کے ذخیرہ الفاظ کی نوعیت پر بھی دھیان دینا ضروری ہے۔ شاعری کی زبان، اُن کے یہاں زندگی کی زبان ہے۔ شعری لغت کے باہر کے ہندی الفاظ، قصباتی یا ٹھیٹ دیہاتی محاورے اور روزمرہ کا یہ بے تکلفانہ استعمال، صنف غزل کی جمالیاتی منطق اور فنی کلچر کی طرف کسی

قدر لاپروائی کا رویہ اختیار کیے بغیر ممکن نہیں۔ یہ رویہ ضبط و احتیاط سے زیادہ گہرا رشتہ اپنے من کی موج یا اپنی تخلیقی ترنگ سے رکھتا ہے۔ شعر گوئی کے فنی تقاضے احساس و اظہار پر کسی طرح کا غلبہ نہیں پاتے، ان کے تابع رہتے ہیں۔ کم و بیش ایسی ہی صورت حال تلخ کے احاطۂ بیان میں آنے والے تجربوں، جذبوں، تصورات اور احساسات کے واسطے سے بھی سامنے آتی ہے۔ اپنے غم کے ساتھ ساتھ دیس بدیس کے غموں، دنیا جہان کے قصوں اور طرح طرح کے شخصی اور اجتماعی وسوسوں، الجھنوں اور چنتاؤں کی ایک لمبی فہرست تلخ کے اشعار کی مدد سے تیار کی جاسکتی ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک ذمہ دار فرد، عام انسانوں کا دکھ درد جاننے سمجھنے والے ایک حساس انسان کی شاعری ہے۔ ہمارے چاروں طرف کا آشوب، ہمارے عہد کی تمام کم نصیبیوں اور بد بختیوں، ہمارے اندر اور باہر کی زندگی کے تمام تضادات اس شاعری کو ایک ٹھوس بنیاد اور پس منظر مہیا کرتے ہیں۔ خاص طور سے زندگی پر لحہ بہ لحہ اپنی جکڑ مضبوط کرتی ہوئی مہملیت، اس پورے نظام کی لغویت اور بے معنویت کا احساس، اور انسانی رشتوں کی بربادی اور زوال کا احساس تلخ کی شاعری کے مرکزی موضوعات کہے جاسکتے ہیں۔ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ یہ شاعر اپنے "نہ ہونے یا ایک سنگ دل معاشرے میں معدوم ہوتی ہوئی زندگی کے وجود مسئلے اور اپنے "ہونے" کی عام انسانی اذیت، دونوں سے ایک ساتھ دوچار ہے۔ اس لحاظ سے یہ شاعری اپنے حاضر یا موجود کی شاعری ہے اور اپنے عہد تک رسائی کا تخلیقی حوالہ بھی جاسکتی ہے۔ یہاں قابل ذکر بات یہ ہے کہ تلخ کے عہد گزیدہ، شعروں میں بھی اس عہد کی مروّج علامتوں اور بے تحاشا دہرائے جانے کے سبب اپنا مفہوم کھوئے ہوئے لفظوں کا عمل دخل نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے تلخ کی نئی غزلوں کے یہ چند شعر کافی ہے ہوں گے۔

ہم نے یوں بات نباہی اپنی
بات کہنی بھی نہ چاہی اپنی

جا کے ایک ایک سے پوچھ آئے ہیں ہم
کہیں پہنچی نہ صدا ہی اپنی

ادھر کنارے پہ بھی تلخ میں ہی تھا کل شام
بس اپنے خوف نے ملنے نہیں دیا مجھ کو

گھر میں بھی اب کس سے کہتے اور کیا
تھک گئے تھے رہتے رہتے اور کیا

کس طرح دریا میں ڈوبیں بستیاں
رُک گیا تھا بہتے بہتے اور کیا

سکوت و اظہار دو ہی مسکن
یہاں نہیں تو وہاں رہا ہوں

ہم اس لیے بھی گھر سے نکلتے ہیں کم ذرا
جانا کہیں ہو اور پہنچتے کہیں ہیں ہم

ہوں اپنے دائیں بائیں بھی میں ہی یہ سوچ لو
تم ہو تو میری تاک میں، تنہا نہیں ہوں میں

حیرت کدہ ہوں وہ کہ جسے لامکاں کہیں
تم کیا سمجھ رہے ہو مجھے کیا نہیں ہوں میں

گھر میں جب پوچھے کوئی تم آ گئے
جی میں آتا ہے کہ میں کہہ دوں نہیں

کسی کے ساتھ نہ ہونے کے دکھ بھی جھیلے ہیں

کسی کے ساتھ مگر اور بھی اکیلے ہیں

شاعری کے رسمی وسائل اوراس کی آرائشگی کے مقبول عام طریقوں سے بے نیازی سچے اور کھرے تخلیقی اعتماد کے بغیر پیدا نہیں ہوتی۔ تلخ کی شاعری اور مزاج کا غالب عنصر اس کا کھرا پن ہے۔ شخصیت تو خیر بہت بھاری بھرکم لفظ ہے اور ہمارے زمانے کے ادیبوں میں اس لفظ کے وقار اور اعتبار کو سہارا دینے والے بھلا کتنے ہوں گے، مجھے تو تلخ کی جیسی مصلحتوں سے عاری تخلیقی سرشت رکھنے والی اور شعر و ادب کو عشق کا سودا سمجھنے والی طبیعتیں بھی خال خال ہی دکھائی دیتی ہیں۔ انھیں یگانہ جیسا استاد ملا۔ یہ محض اتفاق تو نہیں کہ یہی ہونا چاہیے تھا۔ یگانہ کو ان کے اپنے معاصرین میں جس چیز نے منفرد ٹھہرایا وہ مزاج اور شعری رویے کی یہی ٹیڑھ تھی۔ تلخ کی شاعری کا رنگ بھی اسی لیے اپنے تمام ہم عصر غزل گویوں سے مختلف ہے کہ وہ نہ تو روش عام پر چلنے کو تیار ہوئے نہ زمانے سے کسی طرح کی مصالحت کی۔ چنانچہ پھر وہی بات کہ:

ہم اس لیے بھی گھر سے نکلتے ہیں کم ذرا

جانا کہیں ہو اور پہنچتے کہیں ہیں ہم

یہاں دونوں مصرعوں کے 'ہم' میں جو شاہانہ ٹھاٹ موجود ہیں اس پر ہر اس شخص کی نظر ٹھہرے گی جو تلخ کو اور ان کی شاعری کو جانتا ہے۔ یوں بھی شاعری بندھے ٹکے راستوں سے گذر کر بندھی ٹکی منزل تک پہنچنے کا نام نہیں ہے۔

☆☆

# عمیق حنفی

## (شب گشت کا شاعر)

مدھیہ پردیش میں شہر اندور سے لگ بھگ چودہ میل کے فاصلہ پر، بندھیا چل کی بھوری اور مٹ میلی پہاڑیوں کے دامن میں ایک بستی ہے، مہو چھاؤنی۔ انگریزی عہد میں اس علاقہ کا نقشہ ہی کچھ اور تھا۔ کسی زمانے میں یہاں سر ونسٹن چرچل بھی آکر رہے تھے۔ صاف وشفاف سڑکیں، بارونق بازار، فوجیوں کی بارکیں اور افسروں کے لیے طویل برآمدوں، کشادہ کمروں اور موٹی دیوہیکل دیواروں کے بنگلے، چاروں طرف سے ہرے بھرے سایہ دار درختوں اور سبزہ زاروں میں گھرے ہوئے۔ کچھ ہی دور پر پاتال پانی کا جھرنا۔ اسی چھاؤنی کے ایک حصے میں متوسط اور نچلے طبقے کے مسلمانوں اور ہندوؤں کے مکانات سے لبریز گلیاں ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ مالوہ کی سرزمین کے کسی حصے کو ذرا سا کھود کر بیج ڈال دیے جائیں تو دیکھتے دیکھتے ہرے پودے اگ آتے ہیں۔ یہاں فطرت مخیّر ہے اور انسان بے حد کاہل کہ فطرت کی سخاوت میں ان کی کمتی سمٹائی زندگی کی بے عملی کا جواز موجود ہے۔ چونکہ اس علاقہ میں بارش خوب ہوتی ہے، اور پورا پلیٹو باہری میدانوں کے مقابلے میں خاصی بلندی پر آباد ہے، اس لیے یہاں موسم بہت خوشگوار ہوتا ہے۔ گرمی کے مہینوں میں بھی فضا بھیگی بھیگی سی نظر آتی ہے۔ شاید اسی مناسبت سے یہاں شوخ بھڑکیلے کپڑوں اور موٹے موٹے بھدے چاندی کے گہنوں کا رواج عام ہے۔ میلے ٹھیلے، رسوم، توہمات، روایتوں کا چلن

یہاں بہت زیادہ ہے۔ ملٹری کا مرکز اور ایسی ٹھیٹھ ہندی فضا۔ پھر ذرا ہی فاصلے پر ملوں، کارخانوں، تاجروں اور اسمگلروں کا شہراندور ہے۔ ایک جغرافیائی احاطے میں ایسی سماجی ضدیں دیکھنے میں کم آتی ہیں۔ عمیق حنفی کا وطن یہی مہو چھاؤنی ہے۔

فطرت اور صنعت یا شہر جدید اور صدیوں پرانی ثقافتی فضا کے درمیان ایک زمانے سے جو کشمکش جاری ہے، اس کا نہایت معنی خیز استعارہ عمیق حنفی کا وطن ہے۔ شہر اور دیہات، شائستگی اور کھردرا پن۔ عجب تضادات ہیں۔ ۱۹۵۸ء میں جب ان کا مجموعہ سنگ پیراہن شائع ہوا تو اس کے کور پر منتظرات کی فہرست میں انہوں نے کئی کتابوں کے نام دیے۔ ان میں سے بیشتر کی معنوی سطح پر ان کے وطن کا عکس پھیلا ہوا تھا۔ لیکن کسی دوسری کتاب سے پہلے سندباد کی طویل نظم سامنے آ گئی۔ دوضدوں، کے تصادم میں ایک کو راہ سے ہٹانا ہی پڑتا ہے۔

دیکھنے میں بات چھوٹی سی ہے۔ لیکن عمیق حنفی کے ادبی مزاج، ان کے شعری رویے کے ارتقا اور تغیر پذیر انداز نظر کو دیکھا جائے تو یہی بات بہت اہم معلوم ہوتی ہے۔ عمیق حنفی نے شاعری ایک چیلنج کے جواب کے طور پر کی۔ مہو میں چھوٹی موٹی نشستیں ہوتی تھیں جہاں نظاروں کے ساحل پر تماشا دیکھنے والے شوقین شعرا ملتے تھے۔ ان کی شاعری کے مشغلے اور مسئلے اور مرحلے جلد، گوشت، انکشاف جسم، دامن، بند قبا، انگیا دوپٹے پائینچے نہ رہے ہوں، جب بھی سطح وہی تھی۔ ہو سکتا ہے یہاں شاعر کی زبان میں گفتگو کسی قدر مبالغے کا شکار ہو گئی ہو لیکن اس میں ضمنی صداقت تو ہوگی ہی۔ ان موضوعات کے لفظی پیکروں کا معیار وہی ہے۔ ردیف و قافیہ، شاعرانہ علتیں، لفظی اور معنوی مناسبتیں اور طبی نسخوں کی طرح سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی ہوئی تشبیہیں اور علامتیں خاص طور پر دیکھی جاتی تھیں۔ شاعری کے اس محکمۂ رفاہِ عامہ میں ایک تیز مزاج اور حساس نوجوان کے لیے کیا جگہ ہو سکتی تھی؟ نتیجہ یہ ہوا کہ عمیق حنفی نے اپنے شعری ماحول کا چیلنج قبول کر لیا اور پامال راستوں سے بچنے کی خاطر اپنا سفر خارج کی دنیا کے بجائے اپنی ذات کے رخ پر شروع کر دیا۔ جب تک یہ چار دیواری محدود رہی، ان کی فکر کی بستی میں مظاہر فطرت کی الوہی عظمتیں، رومان کے رنگ اور بے حد عام اور بے لباس سماجی حقیقتوں سے آراستہ پیکر آباد رہے۔ یہ دنیا بھی گرد و پیش سے بالکل مختلف نہیں تھی، لیکن برگشتہ اور منفرد فنی معیار نے من و تو کے درمیان ایک حد امتیاز ضرور قائم کر دی تھی۔ جہاں تک مجھے یاد آ رہا ہے، سنگ پیراہن میں یہ شعر بھی شامل ہے۔

ہزار پھول کھلاتی پھرے بہار تو کیا
کسی کے بند قبا ٹوٹنے لگیں تب ہے

نظریے تبدیل کرنا اتنا سہل نہیں ہے جیسے قمیص اتار کر بش شرٹ پہن لینا۔ کتابوں میں لکھا ہوا ہے۔

کہ حضرت عمرؓ نے بہن کو کلام پاک کی تلاوت کرتے ہوئے سنا اور ان کی ماہیت قلب بس ایک آن میں تبدیل ہوگئی۔ مذہبی عقیدے کی حد تک تبدیلی یا انقلاب کا یہ انداز حیرت انگیز نہیں اور اس دائرے میں وہ نظریے بھی آجاتے ہیں جنھیں فکری غلو کے باعث بے لچک عقیدے کے حصار میں بند کر دیا گیا ہو۔ عام انسانوں کی بات الگ ہے لیکن رشیوں، ولیوں، پیغمبروں اور مذاہب کی کچھ دوسری برگزیدہ شخصیتوں کی سرشت حسّی اور وجدانی سطح پر اتنی مختلف ہوتی ہے کہ ان کے کرداروں کی رفعت اور شکوہ پر عقیدہ غالب نہیں آتا، بلکہ ان کے باطن کا ناگریز جزو بن جاتا ہے۔ اس طرح ان کی شخصیت کے اسرار، طلسم، سوز اور جلال کے رنگ اور گہرے ہو جاتے ہیں اور وہ مادی جزیروں کے بجائے الوہی فضا میں سانس لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اس زمین کے اصل باشندے جو حواس اور عناصر کے وسیلے سے بدلتے ہوئے رنگوں کی فصل میں زمانے کا عذاب جھیلتے ہیں، ان کا مسئلہ بالکل الگ ہے۔ انہیں اس عظیم الشان طلسم کی ڈھال میسر نہیں جو عقیدے پر عقل کی ہر ضرب کو واپس لوٹا سکے۔ لیکن معمولی ذہنی بساط رکھنے والے لوگ عقیدے سے اپنی ذات کی تشکیل نو یا نشاۃ ثانیہ کا کام نہیں لیتے بلکہ اس کے طویل اور مسحور کن سایوں میں اپنے آپ کو گم کر دیتے ہیں اور زندگی بھر اس خوبصورت فریب میں مبتلا رہتے ہیں کہ کبھی تو وہ اپنی شکست اور بندگی کا صلہ پا جائیں گے۔ اسی لیے میں اب تک اپنے اندر اس فلسفیانہ حقیقت سے انکار کی جرأت نہیں پاتا کہ سطحی اور متوسط ذہن رکھنے والوں کے مزاج میں ہی مذہب کو مرکزی حیثیت حاصل ہو سکتی ہے۔ بصورت دیگر سرور صاحب کا یہ قول مجھے ایک مستحکم حقیقت معلوم ہوتا ہے کہ بغیر سوچے سمجھے عقیدے کے مقابلے میں سوچی سمجھی بے اطمینانی زیادہ بڑی چیز ہوتی ہے۔

ہمارا مسئلہ خود کو کھونا نہیں بلکہ اپنی تلاش ہے۔ تلاش کے اس سفر میں کائنات کی ہزار رنگ منزلوں کو عبور کرنا شرط ہے۔ کسی بھی عقیدے یا نظریے کی محکومی پہلے ہی قدم کے ساتھ ہمیں ہم سے چھین لیتی ہے۔ یہ صورت حال ہمارے لیے قابل قبول نہیں۔ وہ حضرات جو نئے شعرا کے مجموعی ادبی رول کو مشتبہ اور کسی دوررس سیاسی یا تہذیبی سازش سے منسلک قرار دیتے ہیں، اس پیچیدہ مسئلے پر بہت سادگی کے ساتھ یہ تبصرہ کرتے ہیں کہ اپنی ذات سے غیر مشروط رابطہ اور وفاداری کا رویہ بھی ایک عقیدہ ہے، پس ان کا یہ طرز عمل خود ان کے نظریے کی نفی کرتا ہے۔ مجھے کسی بھی عقیدے سے اختلاف کے باوجود اس کا مذاق اڑانا پسند نہیں۔ اس لیے یہاں میں ایسے معترضین کو زیر بحث نہیں لانا چاہتا۔ البتہ یہ عرض کرنے کو جی چاہتا ہے کہ جب چاروں طرف دھوپ کا صحرا بچھا ہوا ہو اس وقت اپنے سائے میں قیام کی جستجو نہ تو گمراہی ہے اور نہ کسی قسم کی سیاست۔ بے عقیدگی کی اس

منزل تک نئے شعر اعقیدے کی آزمائشوں سے گذرنے کے بعد پہنچے ہیں۔ اس طرح انہوں نے فکری اور فنی سطح پر وہ شرط بھی پوری کرلی ہے جس کی طرف پکاسو نے یہ کہہ کر اشارہ کیا تھا کہ مادی پیکر کی تجریدی عکاسی سے پہلے اس کی مرئی تصویر کھینچنے کی استعداد ضروری ہے۔

عمیق حنفی کے شعوری سفر میں منزلوں کے بدلتے ہوئے خال وخط کی بنیادیں منطقی ہیں۔ اس معاملے میں ان کا تجربہ ان کے دوسرے، ہم عصر اور ہم عمر شعرا سے الگ نہیں۔ یہاں مراد ان ہی شعرا سے ہے، جنھوں نے تبدیلیوں کو قبول کرتے ہوئے اپنی سرگرمیاں جاری رکھی ہیں اور ذہن کے دریچوں کو بند نہیں کیا۔ چناں چہ سنگ پیراہن کی شاعری میں ذہنی اور جذباتی انسلاک اور روابط کے نتیجے میں فکر کا جو ملغوبہ نظر آتا ہے، سندباد تک پہنچتے پہنچتے اس نے ایک باقاعدہ مربوط اور متعین نظام فکر کی شکل اختیار کرلی۔ ان کی شعری صلاحیتوں کا سب سے زیادہ واضح اور متناسب اظہار طویل نظموں میں ہوا ہے۔ سندباد، شہرزاد، اور شب گشت سے جو تجرباتی صداقتیں مترشح ہوتی ہیں ان کی اساسی مرکزیت ذات اور کائنات کے ایک طویل، وسیع اور دشوار گذار مشاہدے اور تجزیے پر قائم ہے۔ ان نظموں میں موضوع کے پیچ وخم کی طرح احساس، اور تاثر کی حدیں بھی دائرہ در دائرہ پھیلی ہوئی ہیں لیکن ردعمل کا منبع چوں کہ کوئی خارجی تصور نہیں بلکہ منفرد باطنی وجود ہے، اس لیے سوچ کے ایک تار نے ان دائروں کو باہم مربوط کردیا ہے۔ عمیق حنفی کا طریق کار چونکہ تعقل اور تجزیے کا پروردہ ہے اس لیے ان نظموں میں بالواسطہ طور پر ان کے تہذیبی اور سماجی فیصلوں کی روداد بھی شامل ہوگئی ہے اور خالص شعری احساس سے قطع نظر، جدید تہذیب کے عناصر ترکیبی کا عذاب' ان کی باطنی کشمکش' ان کے تصادمات سے ماخوذ نتائج اور اثرات کے خاکے بھی مرتب ہوگئے ہیں۔ اب چند اقتباسات دیکھیے -----

تخت و کرسی' منبر و مسند پہ جو ہیں جلوہ گر
تجربہ گاہوں ، دفاتر، منڈیوں کے راہ پر
منزل مقصود ان کی اور میں محو سفر
منزلیں بھی سب انہیں کی اور انہیں کی رہِ گذر
اور میں گرم سفر !!!

(سندباد)

~~~~~
~~~~~

اپنی منزل نہیں ،اپنا جادہ نہیں
اور ''اپنا'' سفر کا ارادہ نہیں
پھر بھی گرم سفر جابجا در بہ در!

(سندباد)

~~~~~

میں ایک باب کسی اور کے فسانے کا
میں ایک پرزہ ہوں دنیا کے کارخانے کا

(سندباد)

کون دائروں کی دیواریں اٹھا رہا ہے
دیواروں کو نچا رہا ہے
مرکز مرکز کہہ کر مجھ کو کیوں صدیوں سے بنا رہا ہے

(سندباد)

~~~~~

اس بھیڑ کے میلے ٹھیلے میں
آدم زادوں کے ریلے میں
کیا حسن و ادا، کیا عشق وہوس
کیا خواہش و شوق اور کیا حسرت
کیا شرم و حیا، جرأت، غیرت
ہر منظر بھیڑ میں ڈوب گیا
میں خود بھی خود میں ڈوب گیا

تنہا، تنہا، تنہا، تنہا

(شہزاد)

~~~~~

میں اکیلا درمیانِ بام و در گردش میں ہوں
گم شدہ سائے کو اپنی ہم نشینی کے لیے
ڈھونڈتا پھرتا ہوں اس گہری اندھیری رات میں

(شب گشت)

~~~~~

دائرے میری غلامی، دائرے میری نجات
دائرہ ہی موت میری، دائرے بعد الممات
دائرہ در دائرہ شغل حیات

(شب گشت)

~~~~~

صبح میری بھیڑ کے گلے کی صبح
شام میری، بھیڑ کے ریوڑ کی شام
فورسڈ لیبرکیمپ میرا دن
اک تھکی، ماندی غشی سی نیند، میری رات
اک کیلینڈر میرا سن!

(شب گشت)

~~~~~

رول نمبر، ہاؤس نمبر، فائل نمبر، میرا نام
کاغذوں کا پیٹ بھرنا میرا کام
سیکڑوں آقاؤں کے قدموں میں ہے میرا مقام
میں غلام!

(شب گشت)

~~~~~

ان اقتباسات کو پڑھنے کے بعد سب سے پہلے جبر و اختیار کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ یہ مسئلہ نہ تو ہماری زندگی کے لیے نیا ہے اور نہ شاعری میں۔ لیکن رویے کا فرق بہت واضح ہے۔ قدما کے یہاں مشیت، فطرت، تقدیر اور آسمان اس جبر کے سرچشمے تھے۔ ہمارے لیے یہ مسئلہ زمینی ہے اور اس کا سرچشمہ ایک مہمل سماجی نظام، بے روح لیکن مقتدر سیاسی طاقت اور استحصال کی لذت میں ڈوبا ہوا معاشرتی تصور ہے۔ سند باد، شہرزاد اور شب گشت میں عمیق حنفی نے خالصتاً مادی اور ارضی حقیقتوں کا تجزیہ براہ راست اور منضبط طور پر کیا ہے۔ یہاں نہ تو لفظی پیکر سازی کی گئی ہے اور نہ حواس پر آسمان کی طرح پھیلے ہوئے مسائل اور الجھنوں کی علامتی تشکیل کا عمل اختیار کیا گیا ہے۔ بظاہر یہ طریق کار میکانکی ہے اور پیرایۂ اظہار بڑی حد تک نثری۔ لیکن ایک داخلی رو اسے نثر سے متمائز کرتی ہے اور یہ رو ہیجان اور اضطراب کی وہ شدت یا درشتی اور برگشتہ احساس کا وہ اضمحلال ہے جو مسئلے کی سادگی کو نفسیاتی پیچیدگیوں میں الجھا دیتا ہے۔ عمیق حنفی کی شاعری میں یہی رویہ کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

عرصہ ہوا، سوغات کے جدید نظم نمبر میں ڈاکٹر محمد حسن نے کچھ اس قسم کی بات لکھی تھی کہ عمیق حنفی کی شاعری میں ارضیت ان کے ہمعصروں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ میرے خیال میں بیش وکم کا یہ حساب اس لیے مناسب نہیں کہ ہر نوع کی شاعری بہرصورت ارضی صداقتوں کے بطن سے جنم لیتی ہے اور اسے مختلف نظام، مزاج اور ساخت عطا کرنے میں شاعر کی اپنی استعداد اور فنی برتاؤ کا بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ عمیق حنفی کا طریقہ یہ ہے کہ وہ ارضی، مادی اور جاندار حقیقتوں کے شعوری ردعمل کی تجرید کے بجائے اس کی تجسیم کرتے ہیں۔ ان کے شعری کردار کی درشتگی، کھردراپن اور توانائی احساس کی تحلیل یا تزکیے کے نسبتاً دھیمے پرسکون اور آہستہ ردعمل کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ وہ رمز سے زیادہ انکشاف کے، اشارے سے زیادہ تفصیل کے اور حس
~~~~~

سے زیادہ ادراک کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں جذبے کی تندی یا احساس کی شدت ہمیشہ ایک شعوری تجربے کا نتیجہ ہوتی ہے اور دل کی دھندلی اور غبار آلود اور پراسرار فضا تک پہنچنے کے لیے خیال کو دشت فکر کی صعوبتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس لیے ان کی نظموں میں علامتیں خودرو نہیں ہوتیں بلکہ ایک تخلیقی جدوجہد کا حاصل ہوتی ہیں۔

خون جگر کی آمیزش سے زہر ہے آبِ حیات

آب حیات کی بوندیں ہیں یہ میرے کڑوے بول

تاریخوں کا بیج چھپائے ہے ہر جھوٹی بات

(تعارف)

تاریخ نے زمانے کی کھیتی میں جو بیج ڈالے تھے، اس تک عمیق حنفی کی رسائی اپنے مطالعے سے ہوئی ہے۔ اس بیج سے جو فصل تیار ہو کر آج ہمارے سامنے آئی ہے وہ مشاہدے کا مرکز ہے۔ یہ دونوں عمل ذہنی ریاضت کے طالب ہیں۔ عمیق حنفی کی ذہانت سرکش اور بے اختیار ہے اور ان کی سنجیدگی بے حد پرسوز، چناں چہ انھوں نے جس طرح وقت کے صحیفوں کو پڑھا ہے اور بدلتی ہوئی رتوں کے منظر دیکھے ہیں اس کا صلہ اذیت اور کرب کے سوا کچھ بھی نہیں اور اس کی شدت اعصاب شکن ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری میں مراجعت کی خواہش کا اظہار بار بار ہوا ہے اور بھٹکی ہوئی راہوں اور گمشدہ سمتوں سے نکل کر آغاز سفر کی منزل تک شکستہ اور واماندہ لوٹ جانے کی آرزو برابر کچوکے لگاتی رہی ہے۔ یہ طرز فکر ایک طرف تو مہو چھاؤنی کی اس پر کیف، شاداب، اور پرسکوت جغرافیائی اور طبیعی فضا سے رشتہ جوڑتی ہے جسے چھوڑ کر انھوں نے بے تحاشا تیز رو شہری زندگی کے دائرے میں قدم رکھا تھا۔ دوسری طرف اس کا سرا اس جذبے سے مل جاتا ہے جو جستجو اور سفر کی بے معنویت، لاحاصلی اور تھکا دینے والی بے کیفی یا مادی کمال کے بے ذائقہ عطیات سے ابھر کر انسانی تاریخ کے مختلف ادوار میں جاندار اور توانا بہیمیت کی زندگی کو پھر سے پالینے کی ہوس کے روپ میں برابر نمایاں ہوتا رہا ہے۔ پتھروں کی آتما، تجدید، جنگل: ایک ہشت پہلو تصویر، ان تمام نظموں کا محور یہی انداز نظر ہے، گرچہ اس کا مقصود اور منتہا ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ اس خیال کی وضاحت سے پہلے یہ اقتباسات دیکھیے:-

گھر بنے، بگڑے، بسے، اجڑے مگر ہر دور میں

ایک یہ جنگل ہی ایسا ہے کہ جیوں کا تیوں رہا

آؤ چل کر جھاڑیوں کے جھنڈ میں سو جائیں ہم

پھر سے پانے کے لیے اک دوجے میں کھو جائیں ہم

(تجدید)

~~~~~

شہر کے آرے، چلاتے، بے سُرے، بدرنگ شور و غل سے دور، پاک رنگوں کا صنم آباد

پاک آوازوں کا اک گندھرولوک

شہر والوں میں ہے جنگل جس کا نام

صبح جس کی ایک ارژنگ، ایک البم جس کی شام

(جنگل: ایک ہشت پہلو تصویر)

تم جزیرے غرق ہو سیل ہوا میں تابہ گردن غرق

جب بھی کوئی موج دھکا مارتی ہے تب اچھل جاتے ہو تم

چند لمحوں کے لیے سنسار ساگر سے ابھر آتے ہو تم

اور پھر واپس اسی تل میں اتر جاتے ہو تم

(پتھروں کا آتما)

~~~~~

ہم بھی آئے تھے کبھی شہروں کی کچ کچ سے نکل کر

ہم بھی سب اندر سے تنہا تھے، جزیرے تھے، دکھی تھے، جیسے تم ہو

بے در و دیوار، بے چھت اور بے پردہ مکاں کی وسعتوں میں

شوق کا کاسہ لیے، ہم بھی چلے آئے تھے صدیوں قبل
پتھروں کے ان شریروں کے ہمیں تھے آتما
یہ گپھائیں یہ بدن ہم نے تراشے تھے چٹانوں سے خود اپنے واسطے
لوٹ جانے کے لیے آئے نہ تھے

(پتھروں کی آتما)

~~~~~~

از سر نو جس میں پڑھتا ابجد انسانیت
کاش مل جاتا کہیں ایسا کوئی مکتب مجھے

ہندوستان کے دگمبر کویوں، بھوکی پیڑھی والوں اور امریکی درویش ایلن گنسبرگ کے قبیلے کا مطمحِ نظر بھی یہی ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں انقلاب فرانس کے ذہنی افق پر بھی روسو نے اسی رجحان کے نقوش ڈھونڈے تھے۔ سری اروبندو کا خیال تھا کہ تہذیبی ارتقا کی سمت اور رفتار کا مقصود ہی اپنے نقطۂ آغاز کی بازیافت ہے۔ اور ہندی، بنگالی اور مراٹھی کے متعدد شعرا کے یہاں اسی خیال کی تجدید ملتی ہے۔ ان میں کسی نے جذباتی اشتعال اور ہیجان کی قیادت میں حصولِ لذت اور اس کی آسودگی کو اپنا معیار بنایا۔ کسی نے مروّجہ فکری اور اخلاقی ضابطوں کی فصیل میں گھٹن محسوس کی۔ کسی نے فرانس کے عیاش اور فضول خرچ حکمرانوں کے جبر اور استحصال سے تنگ آکر دور افتادہ ماضی کی بازدید کا علم بلند کیا اور ذات کے احتساب کی روحانی ورزش اور باطنی وجود کے مطالعے کا نتیجہ بالآخر حیاتِ مادی کے دائرے کی تکمیل کو قرار دیا۔ ان میں اکثر زاویے بہیمانہ اور قوی الاثر جذباتی لہروں یا بے حس، بے رنگ اور تھکا دینے والی زندگی کے پروردہ ہیں اور ان میں سے کسی کی اساس تاریخ کے ناگزیر ذہنی اور مادی ارتقا کی منطق پر قائم نہیں۔ لیکن مصیبت یہ ہے کہ وقت کا پہیہ الٹی سمت میں تو کبھی نہ گھوم سکے گا اور عقلی طور پر اب اس نظریے کا جواز مہیا کرنا دشوار ہے کہ تہذیبی لہریں سیدھی راہ چلنے کے بجائے دائروں کی شکل میں سفر کرتی ہوئی بالآخر اپنے نقشِ اوّل میں پھر سے مدغم ہو جاتی ہیں۔ کسی سیاسی یا تہذیبی جنون کے نتیجے میں ہماری دنیا ریزہ ریزہ ہو کر بالکل بکھر جائے تو بات اور ہے۔ لیکن اب یہ اندیشے رفتہ رفتہ معدوم ہوتے جا رہے ہیں، کیوں کہ تباہی کا خوف تباہی کے راستے کی دیوار بنتا جا رہا ہے۔ اس سلسلے میں عمیق حنفی کا رویہ فرار کا نہیں بلکہ سلسلۂ روز و شب کی فکری، مادی، سیاسی، جنسی حیاتی گھٹن سے آزادی کا ہے، اور یہ آزادی ایسی نہیں جس کا حصول
~~~~~~

تاریخ وتہذیب کی قابل قبول پابندیوں کے ساتھ ممکن نہ ہو۔ وہ اس تماشے کی آگ کو ٹھنڈا کرنا چاہتے ہیں۔اس وار کو روکنے کے لیے انھیں سپر کی تلاش ہے اور اس تلاش کا رُخ تھکے تھکائے نظریوں اور پرفریب عقائد کی جانب نہیں بلکہ اپنے افریقۂ ذات کی طرف ہے۔ان کے یہاں مراجعت کی خواہش ماڈی نہیں، فکری ہے اور تہذیب کی پہلی منزل کی طرف لوٹ جانے کا خیال اس حقیقت کا حامل کہ ذہن کو مصنوعی، غیر فطری اور ناخوشگوار پابندیوں کے جبر سے آزاد ہونا چاہیے۔ یہ پابندیاں ایسے مسلوں میں ڈھل چکی ہیں کہ کار نشاط بے لذت ہوگیا ہے اور لہو کو منجمد کردینے والے اندیشے ہر احساس مسرت کے حریف بن گئے ہیں۔ ایسی صورت میں جنگل کا بہیمانہ تصور حیات، آزاد اور بے مہار تہذیبی نظریہ اور ایک ایسا معاشرہ جہاں انسانی رشتوں پر مصلحتوں کا عذاب نہ ہو، جہاں مسرت اپنے انجام کے خوف سے مشین کی طرح بے جان اور بے روح نہ ہوگئی ہو، یہ سب کے سب ایک علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور ان کا براہِ راست اظہار المیاتی احساس کی شدت اور وفور کا نتیجہ ہے۔ حالات کی یورش نے شعور کو اس درجہ پسپا کردیا ہے کہ جستجو اور تلاش کی بیقرار رو طوفانی بن گئی ہے۔ اس رو میں شور و ہنگامہ ہے۔ سرکشی اور بغاوت ہے اور بے لباس حقیقتوں سے شرمندگی کے باعث ایسا بیکراں اور لازوال درد کہ یہ بجائے خود عذاب بن گئی ہے۔

عمیق حنفی کی کئی نظموں، تشنج، نظم ۳/-۱۱-۶۶ء تعارف نیم خالی احساس کی نظم اور شعلے کی شناخت میں ہڈیوں کو پگھلا دینے والی اداسی اور نظام اعصاب کو پراگندہ کردینے والے اضطراب کی جو فضا ملتی ہے، اس کے تانے بانے اسی فلسفیانہ منطق سے تیار ہوئے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے۔

کس لیے مجھ کو پریشاں کر رہے ہیں خواب میرے
نیند کے زخمی کف پا سے ٹپکتا ہے خود اپنا ہی لہو
خواب میں پھولوں سے آتی ہے خود اپنے خوں کی بو

بے عمل ہوں (خواب میں ہوں) پھر بھی جاری (ایک بے نام ونشاں سی) جستجو
درمیاں سے اس زمیں کو چیرتا جاتا ہے چاک ارتقا

موت آکر کھٹکھٹاتی رہتی ہے در آنکھ کا

(تشنج)

~~~~
~~~~

اُف یہ احساسِ گراں

کچھ نہ ہونے کا یہ احساس گراں

تیرگی اور جمود، اور سکوت

دم بہ خود موجِ ہوا

ٹھہرے پانی کی یہ میلی چادر

اُف یہ پتھرائی فضا

ایک تصویر تماشہ ہے، تماشائی ہے تب

(مداوا)

~~~~~~

آرزوئے دید کے شعلوں میں تم جلتے رہے

دید کے شعلوں میں ہم لپٹے ہوئے ہیں

تم پرائی آگ میں جلتے رہے

اور ہم جلتے ہیں اپنی آگ میں

(تم اور ہم)

~~~~~~

اعصاب کے جان لیوا تناؤ، تشنج اور پتھروں کی طرح سر پر برستی ہوئی اداسی اور بے دلی سے جو فضا عمیق حنفی کی متعدد نظموں میں تیار ہوئی ہے، اس کا سرچشمہ جدید صنعتی، میکانکی، ۲ ۲ چار کی مادی اور شرمناک حد تک بے غیرت سیاسی تہذیب کا وہ جہنم ہے جس نے حسن اور انبساط کی ہر قدر کے سر پر شعلوں کی چادر تان دی ہے۔ اور بعض شخصی محرومیاں بھی ہیں۔ جہاں کہیں ذاتی محرومیوں اور نامرادیوں کا احساس غالب آیا ہے، ایک دھیمی اداس اور مترنم لے میں ان کے انفرادی ردّعمل نے اظہار کے راستے تلاش کیے ہیں۔ شام کے مضمحل اور سرنگوں منظر کا اکیلا پن، جدائی اور سناٹے کے احساس کو گہرا کر دیتا ہے۔ یہ منظر کئی نظموں کے کینوس پر ابھرا ہے۔ ان میں کسی شعوری تجربے کے

بجائے چوں کہ حسّی کیفیتوں نے راہ پائی ہے اس لیے رمز و ایما اور باطنی اسرار کا حسن ان میں نازک فنی برتاؤ کے ساتھ نمایاں ہوا ہے۔ ان نظموں کو پڑھتے یا سنتے وقت سمجھنے سے زیادہ محسوس کرنے کا تجربہ ہوتا ہے۔ ان میں انفرادیت کی آنچ بہت تیز ہے اور ایک پرپیچ تحت الارض نغماتی لَے ابلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اس نغمے میں ترتیب کے بجائے انتشار کی معصومیت اور شکست کی جھنکار ہے، اسی لیے اس کا تاثر زیادہ دورس اور متین ہے۔ اور قاری یا سامع کو ایک ایسے حسیاتی تجربے میں شرکت کی دعوت دیتا ہے جو اسے مسحور تو کرتا ہے لیکن خائف نہیں کرتا۔ اس کے برعکس، وہ نظمیں جہاں عصری تہذیب کے گدلے پن، اس کی سطحیت اور فکری افلاس یا مختلف عقائد اور نظریات کے کھوکھلے پن اور روز و شب کی جستجو کے فریب نے عمیق حنفی کے شعور کو سوالات کی حشرگاہ تک پہنچایا ہے وہاں ان کا ردِّ عمل ایک جھنجھلائے ہوئے، غصہ ور اور سرکش منطقی کا ہے۔ اس مقام پر بھی ان کا المیاتی احساس اتنا ہی لازوال اور جیم ہے لیکن اس کا اظہار اوپ آرٹ (Op Art) کی طرح جھپٹتے ہوئے، پرشور، غیر متوقع اور ہیجان خیز رنگوں کی صورت میں اڈنے لگتا ہے۔ فکر کی بلوغت اور تاثر کی شدت اس وقت کسی بھید کو بھید نہیں رہنے دیتی۔ یہ بھی ہے کہ جب حقائق کے جسم پر ایک تار نہ ہو۔ دماغ ازلی اور ابدی بیداری کے عذاب سے سراسیمہ اور پراگندہ ہو اور افق تا افق سورج کی طرح آنکھوں کو خیزہ کر دینے والے مسائل کی قطار لگی ہوئی ہو، اس وقت چھپنے اور چھپانے کا ہوش بھی کیسے باقی رہ سکتا ہے؟

عمیق حنفی خوش نصیب ہیں کہ ایک اضطراب مسلسل نے انھیں آسودگیِ مزاج کے اس مقام سے ہمیشہ دور رکھا جو ایک ہی کیفیت کے تواتر اور تجربے کی تکرار سے رفتہ رفتہ شعری صلاحیت کو زنگ آلود کر دیتا ہے۔ ان کی فعال اور متحرک ہوش مندی ایک رنگا رنگ موضوعاتی فضا کی تخلیق کرتی ہے۔ ان کا چبھتا ہوا شدید احساس فکر کی سطح کو ہمیشہ کریدتا ہوا نئی زمینوں کی جستجو کرتا ہے۔ ان کی طبیعت کی تیزی اور رویے کی قطعیت ان کے نتائج افکار کو روشن اور مرکوز معنویت عطا کرتی ہے۔ فطرت اور مشین، قدیم اور جدید یا جذباتی تضادات کا قصہ، اس کا داخلی نشیب و فراز اور کشمکش کا احساس ان کی داستان کو حرکت اور حرارت سے ہمکنار کرتا ہے۔ ایک طرف پلاسٹک اور کانچ کی تہذیب ہے، دوسری طرف کھجوراہو کے بت اور باگھ کی گپھائیں ہیں۔ حال کی برہنہ صداقتیں ہیں اور ماضی کا پیچیدہ طلسم، شہر کی پرشور اور مصروف راتیں ہیں اور بندھیاچل کے دامن میں بسی ہوئی آبادی کا پرعظمت اور دلاویز سکوت ہے، مغرب کی صنعتی فضاؤں سے ابھرنے والی المناک تخلیقی صدائیں ہیں اور مشرق کے اسرار کو منکشف کرتی ہوئی راگنیاں ہیں۔ لمحہ بہ لمحہ دور ہوتا ہوا آسمان ہے اور رگ و ریشے میں پیوست ہوتی ہوئی زمین ہے۔ کیسے عجیب تضادات ہیں۔

میری دشواری یہ ہے کہ برسوں کی رفاقت نے عمیق حنفی کے شعری احساس اور عمل کے تمام زاویوں سے مجھے اتنا مانوس کر دیا ہے کہ اس سے متحیر ہونا میرے بس میں نہیں۔ اس کے لیے اجنبیت کا جو رشتہ ضروری تھا، وہ باقی نہیں رہا۔ اسی لیے اس مضمون میں میں نے تشریح کا راستہ اختیار کیا ہے۔ تلاش اور دریافت کا عمل ان کے لیے ہے جنھوں نے صرف ایک حیران وسرگرداں شب گشت کرنے والے کو دیکھا ہو۔

...

اے خدا! جنھیں ہم اس قدر عزیز رکھتے ہیں ان سے اتنے قریب کیوں آجاتے ہیں۔

☆☆

# باقر مہدی

## (رگوں میں اچھلتا لہو کالی مٹی سے ملنے کو بے تاب ہے)

بہت دن ہوئے اپنی ایک نظم 'کاش ایسا ہو!' (۱۹۸۱ء) میں باقر مہدی نے کہا تھا:

بورژوازی...... کتنے خوش ہیں

...... دور تک انقلابی کرن کا...... پتہ تک نہیں

بوڑھے ترقی پسند شاعر...... ادھیڑ عمر جدیدیے...... دونوں

...... بڑے مطمئن ہیں۔

...... جمہوری دربار میں سر جھکائے کھڑے ہیں

حضور! اب کوئی سرکش نہیں......!

......جب افق تا افق ایک سرکش بھی زنداں سے باہر نہ ہو

......تو سمجھ لو......قیامت کے آثار ہیں

......زمین شق......آسماں چاک ہونے کو ہے!

......اور یہ جمہوری کاغذی گلستاں خاک ہونے کو ہے!

ایک بے تہہ اور بدحواس معاشرے میں سب سے زیادہ آزمائش اُس کے سر آتی ہے جو اپنے معاشرے کے لیے بیگانہ یا باہر کا آدمی ہو۔اس لحاظ سے سے باقر مہدی ہماری زبان بریدہ اور نارسیدہ اردو دنیا کے سب سے بڑے آؤٹ سائڈر ہیں۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ہمارے عہد کے لکھنے والوں میں ایسی کوئی مثال مشکل سے ملے گی جس نے باقر مہدی کی طرح زندگی اور شاعری کی حدیں ملانے کی ایسی کوشش کی ہو۔زندگی بھی گردوپیش کے لیے بے گانہ سی، کچھ افسانہ سی اور شاعری بھی۔نثر و نظم اور خیال و اظہار کے جتنے اسالیب کو ہمارے زمانے میں قبولیت ملی، کم سے کم اردو کلچر کے سیاق میں، باقر مہدی کی زندگی، شاعری، تنقید سب کے سب اُس سے مختلف ہے۔گویا کہ نہ تو یہ زندگی قبولیت کے لیے سرگرداں ہوئی، نہ یہ شاعری۔ایسی صورت میں نتیجہ وہی جو ہونا تھا ۔باقر مہدی کی تحریروں میں معنویت کے جو منطقے رونما ہوئے ہیں، ہمارا مقبول عام اردو کلچر اُن کی طرف سے عموماً بے نیاز رہا۔یہ کیسی عدم مناسبت ہے؟ اور کیا اس آبرو باختہ زمانے میں اپنی معنویت کی نشان دہی کے لیے، کسی لکھنے والے کا اپنے وقت سے مطابقت اور مناسبت اختیار کرنا ناگزیر ہے؟ اگر ایسا ہے تو پھر آؤٹ سائڈرز کہاں جائیں گے اور کس دنیا میں ٹھہرنے کی جگہ پائیں گے؟ ادب کی روایت میں روشنی اور آگہی کے دروازے اسی مطعون و مقہور اور محدود جرگے کی جستجو کے باعث کھلتے ہیں۔بہ قول غالب:

رشک ہے آسائشِ اربابِ غفلت پر اسد

پیچ و تابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے

ان دنوں اردو معاشرہ ایک عجب اور مبتذل کشمکش سے دوچار ہے۔یہ کشمکش دو سوالوں کی پیدا کردہ ہے۔ ایک تو یہ اردو تنقید میں حالی کی جانشینی کا مسئلہ کس طرح حل کیا جائے؟ دوسرے یہ کہ

جدیدیت کے تنازعے کا حل کیسے نکالا جائے کہ ان میں سے ایک کی برتری اور حکمرانی کا نقش ہمیشہ کے لیے قائم ہوجائے۔ باقر مہدی نے زندگی اور شاعری دونوں کی سطح پر اجتماعی سروکاروں کو ہمیشہ اہمیت دی ہے لیکن اس بحث سے وہ یکسر لاتعلق دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں زاغ و زغن نے کہرام مچا رکھا ہو، بھلے مانسوں کی عافیت اسی میں ہے کہ چپّی سادھ لیں۔ لیکن خاموشی اور لاتعلق کا مفہوم یکساں نہیں ہوتا۔ میں چاہتا ہوں کہ آگے بڑھنے سے پہلے، باقر مہدی کی دوسری تنقیدی کتاب تنقیدی کشمکش (اشاعت ۱۹۷۹ء) کے چند اقتباسات دیکھ لیے جائیں۔ پہلا اقتباس:

> ''ادب میں نئے رجحانات یا تحریکوں کی ابتدا سرکشی سے ہوتی ہے جیسے فیوچرازم اور سرریلزم۔۔ اس سرکشی کے ابتدائی نقوش دیکھے جائیں تو معلوم ہوگا کہ اگر سرکش ادیب ''صالح'' رول اختیار کرنے کی کوشش کرتے، تو جدیدیت کی تحریکیں اور رجحانات کلاسیکی ادبی اقتدار سے نہ ٹکراتے۔ بلکہ کسی نہ کسی قسم کی مفاہمت کو ''نئی ادبی صورت گری'' دے دی جاتی اور اس طرح ایک اسٹیٹس کو (Statusquo) معمولی سی تبدیلی کے ساتھ قائم رہتا مگر جدیدیت کا حرفِ اوّل 'نفی' رہا ہے۔۔ یہ سفر کی بجائے ایک ایسی جدوجہد ہے، جو self conflict سے شروع ہوتی ہے اور مسائل سے confrontation برابر کرتی رہتی ہے۔ اس لیے جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف (Definition) ممکن نہیں ہے جس کو عصا بنا کر ''ادب کا دریائے نیل'' پار کیا جاسکے۔''

(مضمون: جدیدیت اور توازن، مشمولہ: تنقیدی کشمکش، ص۴۲)

دوسرا اقتباس جارج اسٹائنر کے حوالے سے ہے۔ باقر مہدی لکھتے ہیں:

> ''جدید شاعری صنعتی شہر کی پیداوار ہے، جب جارج اسٹائنر نے کہا تھا کہ Nothing is more academic than modernism made frigid ''جدیدیت کو سرد بنانے سے زیادہ مدرسانہ عمل اور کوئی نہیں ہے'' تو اس کا مطلب یہی تھا کہ جدیدیت کو اکیڈمک ماحول میں رکھ دیا جائے تو وہ اپنی گرمی کھودیتی ہے۔'' (حوالہ ایضاً ص ۵۴)

اسی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے باقر مہدی لکھتے ہیں:

بہر حال، جدیدیت کے مفہوم کو توازن کے پیمانوں سے نہیں واضح کیا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ذہنی رویہ نہیں ہے۔۔۔ بلکہ Radicalism کی ایک اہم شاخ ہے۔ کیا توازن کی تلاش میں سریلزم کی تحریک جنم لے سکتی تھی جس نے اظہار کے معنی و مفہوم کو بدل دیا تھا؟

اسی کتاب کے اگلے مضمون ''کمٹ منٹ کی نئی بحث'' کا آغاز باقر مہدی اس سوال کے ساتھ کرتے ہیں کہ:

''آج کی صورت حال کا ایک جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ باغی آرٹسٹ کا ڈائیلما ابھی تک جاری ہے۔ یہ ڈائیلما ہے کس کس سے بغاوت کرے اور ترسیل کے کیا ذرائع استعمال کرے؟ یعنی سماج کے کس استحصالی طبقے سے برسرِ پیکار ہو اور اگر یہ ممکن نہ ہو تو alienation علاحدگی کے کربناک عذاب کو کب تک برداشت کرتا رہے۔''

(تنقیدی کشمکش، ص ۶۱)

جس طرح خاموشی اور لاتعلقی کا مفہوم برابر نہیں ہوتا اسی طرح alienation اور تنہائی بھی ہم معنی نہیں ہیں۔ ہیگل نے alienation کی اصطلاح ایک نفسیاتی اور عمرانی تناظر کے ساتھ استعمال کی تھی۔ مارکس نے اس کا استعمال سیاسی اور تہذیبی سیاق میں کیا۔ تخلیقی سطح پر alienation یا تنہائی کا احساس میر، غالب سب کے یہاں ملتا ہے۔ لیکن سیاسی، معاشرتی، اقتصادی پس منظر میں اس اصطلاح کے معنی ہمارے اپنے عہد کے حوالے سے کھلتے ہیں اور ایک نئی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ انسان تاریخ کا خام مواد نہیں ہے یا اجتماعی تعمیر اور ترقی کے عمل میں اس کی حیثیت کچے مال کی تو نہیں ہے۔ وھائٹ ہیڈ نے قطعیت کو مذاق کہا تھا۔ چناں چہ اس اصطلاح یعنی alienation کا بھی کوئی معیّن مفہوم نہیں قرار دیا جاسکتا۔ باقر مہدی نے نہ صرف ان اقتباسات میں، جن کے حوالے اوپر دیے گئے، بلکہ اپنی تقریباً تمام نثر و نظم میں اس عہد کی انسانی صورت حال کو تاریخ کے دائرے میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اُس ''نئے پاگل پن'' کے تجربے کا اِحاطہ بھی کرتے ہیں جسے مشینوں کی برتری اور ٹکنالوجی کی ترقی کے احساس نے جنم دیا ہے۔ اُن کی تحریروں کا ایک اور امتیاز جس کی طرف دھیان دیا جانا چاہیے، یہ ہے کہ باقر مہدی حقیقت کی تلاش تو کرتے ہیں لیکن انھیں جس حقیقت تک رسائی کی طلب ہے وہ نقاب پوش نہیں

ہے۔ ہر طرح کے توہم اور جذباتی غبار اور مذہبی بخار سے آزاد حقیقت کی جستجو دراصل ہمارے عہد کی ایک بن لکھی رزمیہ، ایک خاموش دستورالعمل بن سکتی تھی۔ لیکن ترقی پسندی کے آسیب سے نجات اور ادب میں مقصدیت کے تصور کی نفی کے خبط نے ایسا بے ہنگم شور برپا کیا کہ نئی حسیّت کے ظہور کے ساتھ جو بھی معقول دلیلیں اُبھری تھیں، ان پر توجہ دی ہی نہیں جا سکی۔ میرا خیال ہے کہ تنقید کی کشمکش کے ابتدائی چار مضامین۔

۱- ترقی پسندی اور جدیدیت کی کشمکش

۲- جدیدیت اور توازن

۳- کمٹ منٹ کی نئی بحث

۴- کیا جدیدیت کی اصطلاح اب بھی بامعنی ہے؟

ایک نیا ادبی منشور مرتب کرنے کی گنجائش رکھتے تھے۔ ایسا منشور جو جدیدیت اور مابعد جدیدیت (؟) دونوں کو ایک ساتھ سمیٹنے کا اہل ہو۔ باقر مہدی کے یہاں ایک خواہش جسے اُن کی تحریروں کے محرک کی حیثیت دی جا سکتی ہے، وہ تخلیقی واردات اور تجربے کی ثقافتی تفہیم کی خواہش ہے۔ اس تفہیم کے لیے وہ ادب کو صرف ادب کے طور پر نہ تو پڑھنا چاہتے ہیں۔ نہ ہی ادب کی تخلیق میں صرف اس سطح کے پابند رہنا چاہتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہمارے عہد کی اردو تنقید اور ادبی منظرنامے پر ایک وسیع تر معاشرتی سیاق میں نظر دوڑائی جائے تو باقر مہدی بعض اعتبارات سے بہت مختلف اور منفرد دکھائی دیتے ہیں۔ فلسفہ، نفسیات، سماجیات، تاریخ، سیاست اور ادب کے رابطوں کا جتنا گہرا اور زندہ شعور ہمیں باقر مہدی کی تحریروں میں ملتا ہے کہیں اور نظر نہیں آتا۔ جن لوگوں نے شیام لال کی کتاب **Hundred Encounters** کا مطالعہ کیا ہے یا اُن کے مضامین **life and letters** کے سلسلے پر نظر ڈالی ہے، اس خیال سے اتفاق کریں گے کہ شیام لال نے ادب کی تنقید سے بہ ظاہر الگ رہتے ہوئے بھی جس طرح ہمارے عہد کے تنقیدی شعور کی ترجمانی کی ہے، وہ ادب کے باضابطہ نقادوں کی بساط اور استعداد سے آگے اور شاید بہت دور کی چیز ہے۔ شیام لال کے مضامین میں ادب اور غیر ادب یا افسانہ، شاعری اور علوم یا تاریخ، سیاست اور سماج۔۔۔ سب مل کر ایک وحدت بناتے ہیں اور مجموعی انسانی واردات کی خانہ بندی نہیں کرتے۔ شیام لال کو باقر مہدی کے ذہنی سوانح اور ادبی کیریر میں ایک مستقل حوالے کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ اُن کی پہلی تنقیدی کتاب 'آگہی و بیباکی' (اشاعت، ۱۹۶۵ء) اس وقت میرے

سامنے نہیں ہے۔ مگر بقیہ دو کتابوں، تنقیدی کشمکش اور شعری آگہی میں اوکتاویو پاز کا ایک اقتباس (پہلی کتاب میں حرف آغاز کے طور پر، دوسری میں حرف آخر کے طور پر) اُنھوں نے خاصے اہتمام سے نقل کیا ہے۔ اقتباس حسب ذیل ہے:

> ''......ادب بغیر تنقیدی افکار کے جدید نہیں کہلایا جا سکتا اور اگر وہ جدید کہلاتا ہے تو بڑے مخصوص اور تضادی انداز کا ہوگا۔ تنقیدی فکر کی زبان استدلالی ہوتی ہے، ایک نارمل دوہری زبان یعنی یہ سامع کے وجود کو تسلیم کرتی ہے جو خود بھی گفتگو کرنا جانتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ صرف تنقیدی افکار ادب کی تخلیق نہیں کرتے ہیں۔ یہی نہیں، کسی فنی روایت یا سیاسی رجحان کی تخلیق بھی ممکن نہیں ہے۔ یہ اس کا مقصد بھی نہیں ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ صرف تنقیدی افکار وہ فضا پیدا کرتے ہیں جس میں آرٹ، ادب اور سیاست نشو و نما پا سکتے ہیں۔''

اوکتاویو پاز (Octaio Paz) کے حوالے اور تذکرے شیام لال کی تحریروں میں بھی عام ہیں۔ ان کی تحریروں میں تو خیر بیسویں صدی کی سماجی فکر، سائنسی فکر، تخلیقی فکر، ادب، سیاست اور سماج پر اثر انداز ہونے والے ایسے ان گنت حوالے ملتے ہیں جنھیں عام شاعر یا ادیب چھوئے بغیر گزر جاتا ہے۔ باقر مہدی کی ذہنی کائنات اتنی بھری پری نہ سہی، پھر بھی اُن کے مضامین میں اور اُن کی شاعری کو پس منظر مہیا کرنے والی زمین میں سناٹے اور سادہ نگاہی کی وہ کیفیت دکھائی نہیں دیتی جس نے ہمارے یہاں نئی حسیّت کو ادھورا اور یک رخا بنا کر رکھ دیا۔ اسی لیے باقر مہدی کی تنقید اور شاعری کسی چھوٹے سے چھوٹے گروہ سے بھی منسلک یا Identify نہیں کیے جا سکتے۔

باقر مہدی ادب اور سیاست کی جدلیات کا، تاریخ اور تخلیق کی کشمکش اور تضادات کا بہت رچا ہوا شعور رکھتے ہیں۔ اُن کے شعور کی تربیت میں ایسے کچھ اساتذہ کا ہاتھ رہا ہے جو سماجی علوم کے میدان میں ایک خاص اہمیت اور امتیاز رکھتے تھے۔ اودھ کے ایک روایتی اور رسم گزیدہ معاشرے، ایک دیندار اور پرانی وضع کے پابند گھرانے، ایک زمیندارانہ اور انحطاط پذیر ماحول میں آنکھیں کھولنے کے باوجود اور ایک متوازن، ٹھہری ہوئی زندگی کے منظریے سے قدیمی ربط کے باوجود، باقر مہدی کے ذہنی ہیجانات نے انھیں چین سے نہیں بیٹھنے دیا۔ باقر مہدی کی فطرت میں سرکشی اور بغاوت کے عناصر کا اظہار اُن کی نثر و نظم کے اسلوب کو بھی ایک واضح پہچان دیتا ہے۔ سکون،

سکوت، ٹھہراؤ، توازن، رہ ورسم عام سے مناسبت باقر مہدی کی شاعری اور تنقید دونوں کا شناس نامہ نہیں بن سکتے۔ ایک مستقل اضطراب، اعصاب اور حواس پر پیہم دستکیں دیتی ہوئی، دل ودماغ کو پریشان کرتی ہوئی اور اپنے اندرونی پیچ وتاب سے نمودار ہوتی ہوئی آگہی باقر مہدی کی نثر اور نظم دونوں کا امتیازی وصف کہی جاسکتی ہے۔ پابلو نرودا کے ایک نقاد نے کہا تھا کہ اُس نے ایک مرتے ہوئے سماج میں زندہ فن کی تخلیق کی۔ باقر مہدی کے بارے میں کم سے کم اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اُنھوں نے اخلاقی طور پر اپاہج، ایک مصلحت کوش دنیا میں ایک زندہ شعور، ایک بے چین اور برہم شخصیت کو بہر حال بچائے رکھا۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی ملحوظ رہنی چاہیے کہ اپنی شخصیت سے باقر مہدی کی نثر و نظم کا کمٹ منٹ مکمل ہے۔ اپنے معاصرین کی شاعری اور تنقید سے باقر مہدی کی شاعری اور تنقید جو یکسر الگ نظر آتی ہے تو اسی لیے کہ باقر مہدی کے شعور کی سیمابیت نے ان کی نثر و نظم کے داخلی آہنگ اور ترکیب پر بھی گہرا اثر ڈالا ہے۔ باقر مہدی تنقید میں کبھی بھی روایتی باتیں نہیں کرتے۔ وہ ایک بات جو محمد حسن عسکری نے اپنی تنقیدی تحریروں کے بارے میں کہی تھی کہ میں اپنے اعصاب سے پوچھ کر لکھتا ہوں، ہمارے زمانے کے لکھنے والوں میں سب سے زیادہ باقر مہدی پر صادق آتی ہے۔ اسی لیے باقر مہدی کے ہر مضمون میں، حتیٰ کہ روایتی موضوعات کی پابند تحریروں میں بھی، تنقید کو ایک انفرادی مشغلے اور شخصی سطح پر قبول کی جانے والی سرگرمی کے طور پر اختیار کرنے کا انداز نمایاں ہے۔ ہر مضمون سے کوئی نہ کوئی ایسا نکتہ ضرور اُبھرتا ہے جو اجتماعی تجربوں کے تجزیے میں بھی ایک نجی واردات کا پتہ دیتا ہے۔ یہ ایک آواں گارد رویّہ ہے جس کی تشکیل ایک طرح کی ریڈیکلزم سے مشروط ہے۔ اسی لیے باقر مہدی کے ادبی تصورات خالص ادب یا آرٹ اور ادب کی جمالیاتی اقدار کے تابع نہیں ہیں۔ باقر مہدی تاریخ کی عاید کردہ شرطوں سے تخلیق اور تخلیقی تجربے کو آزاد کرنے کے پھیر میں کبھی نہیں پڑتے۔ تخلیقی تجربے کی ماہیت اور ترکیب کے تجزیے اور تفہیم میں وہ اُن تمام سماجی عوامل اور عناصر کو کبھی نظر انداز نہیں کرتے جن کا راستہ تاریخ، سیاسیات، سماجیات اور اقتصادیات سے ہو کر جاتا ہے۔ اُن کی مختلف تنقیدی تحریروں سے نمونتہً یہ چند بیانات دیکھیے:

> ''جس لمحے میں (یہ) مضمون لکھ رہا ہوں تو اسی لمحہ فدائین زندگی اور موت کی کشمکش سے دوچار ہیں۔ ویت نام کی جنگ جاری ہے۔ سوویت روس کا باغی ادبی الیکزنڈر گنز برگ نہایت خطرناک قید خانے میں پڑا ہوا ہے۔ کاسترو اپنی تقریر میں ٹراٹسکی، ماؤزے تنگ، سارتر اور مارکوزے کی شدید مذمت کر چکا ہے، یعنی دور دور

تک بظاہر کوئی ایسی امید نظر نہیں آتی کہ ڈائیلیما کم ہو، لیکن یہی
قومی اور بین الاقوامی کشمکش کے ڈرامائی مناظر، آرٹسٹ کے لیے
تخلیقی سامان کرتے ہیں اور وہ اپنے علم اور تجربے کو بار بار پرکھتا
ہے اور اس طرح ایک اندھی تقلید سے بچ جاتا ہے۔

کمٹ منٹ کی نئی بحث

(تنقیدی کشمکش، ص ۶۳/۶۴)

اپنے نقطۂ نظر کی تائید کے لیے اس مضمون میں باقر مہدی ایم۔ایڈرتھ (M.Aderth) کی کتاب Commitment in Modern French Literature سے رجوع کرتے ہیں جس نے لوئی آراگوں اور سارتر کے خیالات سے اپنی کتاب میں تفصیلی بحث کی ہے۔ باقر مہدی مندرجہ ذیل نکات کی طرف خصوصی توجہ پر زور دیتے ہیں:

(تنقیدی کشمکش، ص ۶۶/۶۵)

۱- کمٹ منٹ اور ادب ایک دوسرے سے ناقابل تقسیم حد تک ملے ہوئے ہیں۔اس لیے کہ کمیٹڈ ادیب فرد اور سماج کی کشمکش، الجھے ہوئے مسائل اور جذبات کا جارحانہ اظہار کرتا ہے۔اس کی عظمت اسی میں ہے کہ وہ اس خلفشار کا خاموش تماشائی نہیں ہے بلکہ اس ڈرامے کا ایک باشعور کردار بھی ہے۔

۲-کمیٹڈ ادیب و شاعر صرف سیاسی یا سماجی موضوعات ہی کو نہیں اپناتا بلکہ ان افراد کی جدوجہد، بے کسی اور چھوٹی چھوٹی بے نام خوشیوں کو پیش کرتا ہے جن کا بہ ظاہر موجودہ سیاست یا سماجی الجھنوں سے سروکار نہیں۔

۳-ادبی مسائل کا صرف لسانی حل نہیں پیش کیا جاسکتا بلکہ اس کو بدلتے ہوئے حالات، شعور اور ادیب کی ذات کے ''ٹوٹے آئینے'' میں رکھ کر ہی دیکھنا ہوگا۔

۴-ادیب کے لیے کمٹ منٹ یہ ہے کہ وہ اپنی زبان کے مسائل سے پوری طرح آگاہ ہو اور اس کا ایمان (conviction) ہو کہ یہ بہت اہم ہیں۔

جدیدیت کے فیشن ایبل اور یک رخے تصور سے، جسے بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں قبولیت ملی، باقر مہدی کو شکایت یہ ہوئی کہ اس تصور کے ترجمان ''یہ جان گئے ہیں کہ جدیدیت کی سرکشی کو

''خالص ادبی'' کے وار سے ختم کیا جا سکتا ہے یا کوشش کی جا سکتی ہے، اور انھیں یہ بھی علم ہے کہ جدیدیت کسی ''خلیفہ'' کسی ''مقدس کتاب'' اور کسی ''مذہب'' کو نہیں مانتی تو اس کو ایک ''حلقے'' میں رکھنے کا ایک ہی کارگر حربہ ہے۔ وہ ہے ''خالص ادب'' کا نعرہ جو اس بار جدیدیت کی نقاب پہنے ہے۔''اس جذباتی انتہا پسندی نے جو شکل اختیار کی اور جدیدیت کے پورے میلان کو جو نقصان پہنچایا، سب کے سامنے ہے۔

اردو میں جدیدیت اور ترقی پسندی کے تنازعے نے جو سطحیت زدہ اور مناظرانہ شکل اختیار کی اُس کی مثال دنیا کی کسی ترقی یافتہ زبان، یہاں تک کہ خود ہندوستان کی مختلف علاقائی زبانوں میں بھی نہیں ملتی۔ ہمارے زمانے کے نمائندہ لکھنے والوں کے سروکار (concerns) اردو میں جدیدیت کا علم بلند کرنے والوں سے بالعموم مختلف رہے ہیں۔ اس کے باوجود باقر مہدی کا خیال تھا کہ ''ترقی پسندی سے منحرف، اپنی ذات میں الجھے نئے ادیب اس ''فردوس'' میں ضرور چلے جائیں گے۔ مگر آج کے نئے ادیب ترقی پسندی سے منکر ہونے کے باوجود زندگی کے خلفشار میں ہر قدم پر ہر لحہ مبتلا ہیں اور یہ کشاکش ہی انھیں کمٹ منٹ سے وابستہ کرتی ہے۔

(تنقیدی کشمکش، ص ۷۷)

مضمون کا اختتامیہ یہ ہے کہ:

> ''کمٹ منٹ کا تصور ایک انقلابی تصور ہے اور یہ ایک مرکز، ایک راہ، ایک منزل پر رُک کر نہیں رہ جاتا ہے بلکہ ادب، انقلاب اور سماج کے بنتے، ٹوٹتے اور بنتے رشتوں کو فروغ دیتا ہے۔''

گویا کہ سچی اور کھری جدیدیت جو اپنے عہد کے تقاضوں سے انصاف کر سکے اور تاریخ کے حقوق کی ادائیگی سے منحرف نہ ہو، ایک انقلابی رویّے کی پابند تھی۔ جذباتی عدم توازن اور ترقی پسندی کی ضد نے ہمارے یہاں اس کا راستہ بند کر دیا، لیکن اردو کے بیشتر جدید شاعروں اور ادیبوں نے اگر جدیدیت کی تہہ میں کارفرما، آواں گارد کی بنیادوں سے غفلت نہ برتی ہوتی، تو جدیدیت ایک وسیع تر اور ہمہ گیر تخلیقی اور تہذیبی مظہر کے طور پر اپنے آپ کو محفوظ رکھنے اور اپنا حقیقی رول ادا کرنے کی طاقت سے یوں محروم نہ ہو جاتی۔ مغرب میں جدیدیت کے جس تصور نے اس میلان کے تحت نمو پذیر ہونے والی ادبی روایت کو مسترد ہونے سے بچائے رکھا، اُس کے اثر سے شروع ہونے والی تحریکوں میں سرریلزم اور فیوچرازم کی معنویت جوں کی توں قائم ہے۔ اس تصور کے بعض بنیادی اوصاف مثلاً ایکٹی وزم (activism)، جارحیت (antagonism) اور درد

پسندی (agonism) کے عناصر روایتی جدیدیت کے زوال کے بعد بھی ''پوسٹ موڈرن'' ادبی روایت کا حصہ بنے ہوئے ہیں۔ گویا کہ جدیدیت کے سوال کو تاریخ کے دائرے سے نکلنے اور تاریخ کو مسخ کرنے کی صلاحیت سے بہرہ ور ہونا ہی چاہیے تھا بشرطیکہ اس نے اپنے تاریخی رول سے اس طرح روگردانی نہ کی ہوتی!

آواں گارد کے ایک مفسّر رینیٹو پاگیولی (Renato Poggioli) نے اسے ایک ذہنی روّیہ کہا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ اس کی اسی حیثیت نے اردو معاشرے میں اس کے فروغ کو نقصان پہنچایا ہو۔ کسی ذہنی رویّے کی بنیادیں چاہے جتنی استوار ہوں اُسے قبول کرنے کے لیے اس پر غور وفکر کی شرط لازمی ہوتی ہے۔ ہمارے معاشرے میں گروہی وابستگی کے میلان اور بے سوچے سمجھے، محض دیکھادیکھی کسی میلان کو قبول یا رَدّ کرنے کی روش بہت عام رہی ہے۔ آواں گارد روّیوں کے پس پشت ایک خاص سطح پر اپنے عہد کے ادراک اور ایک سنجیدہ فکری سرگرمی کا سلسلہ بھی پھیلا ہوا تھا۔ اس کی طرف توجہ دلانے کی کوششیں ہمارے یہاں نہ ہونے کے برابر تھیں اور خود سے اُن پر سوچ بچار کی عادت کے ہمارے لکھنے والے متحمل نہیں ہوئے۔ ایسی صورت میں باقر مہدی کے فکری تجسّس کا بھی رسمی جدیدیت اور ترقی پسندی کے شورشرابے میں غائب ہوکر رہ جانا حیرانی کی بات نہیں ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں، باقر مہدی کی نثر و نظم دونوں زندگی اور فکر کے ایک غیر رسمی، غیر روایتی، قدرے مشکل اور نامقبول اسلوب سے بندھے ہوئے ہیں۔ اپنے منتخب مضامین کے مجموعے (شعری آگہی) کا اختتام باقر مہدی نے اس جائزے کے ساتھ کیا ہے کہ:

> ''اردو تنقید کا زوال شروع ہو چکا ہے۔ ایک عرصے سے اس کی ابتری جاری ہے۔ ہمارے ناقد commitment کے بہت مخالف رہے ہیں۔ ان میں حضرت وارث علوی بھی شامل ہیں اور آج تو اردو رسائل کی ابتری کی یہ حالت ہے کہ کارگل اور اڑیسہ میں تباہ کاری کا ذکر بھی نہیں کرتے......''

کیا واقعی ادبی تنقید کا مقصد اور منصب محض ایک محدود وقتی وابستگی کے ساتھ ایک ادبی ذمے داری سے سبک دوش ہونا ہے؟ باقر مہدی کی تنقید پر اس سوال کا سایہ بہت گہرا ہے۔ چناں چہ اس سے رونما ہونے والی بصیرتیں، اُس کے مصدر و ماخذ کی دنیا اور اس کے نظری اور فکری حوالے باقر مہدی

کے معاصرین کی تنقید سے عموماً مختلف ہیں۔ اُن کی تنقید سے ہمارا مکالمہ ایک نئی سطح پر قائم ہوتا ہے۔

باقر مہدی کی نثر ونظم کے بارے میں پہلا تاثر یہی مرتب ہوتا ہے کہ ان کی تعمیر اپنے آپ سے اور دنیا سے اُلجھتے ہوئے شدید احساسات کی زمین پر ہوئی ہے۔ اسرار، ابہام، نقاب پوش سرّی اور مابعد الطبیعاتی تجربوں سے ان کا کچھ بھی تعلق نہیں ہے۔

یہ تاثر باقر مہدی کی نظموں میں اُن کی نثری تحریروں سے زیادہ نمایاں ہے۔ ان کا سب سے قابلِ ذکر اور لائق توجہ پہلو، تزئین اور آرائش کے آزمودہ وسیلوں سے ان کا تمام وکمال عاری ہونا ہے۔ اس نکتے کی وضاحت سے پہلے باقر مہدی کی چند نظموں سے یہ اقتباسات دیکھتے چلیں:

اک مدت کے بعد۔۔ میں

اپنی نظموں کے صحرا میں

واپس آیا ہوں۔۔!

تنہا مصرعے، بکھرے نغمے

نیلے دھبے، سرخ لکیریں، الجھی فکر کے روشن گوشے،

سستی مے کی نیند اڑانے والی بو،

سگریٹ کا تلخ دھواں

چند سوال۔۔۔ کیوں ہے یہ۔۔؟

کیا ہے وہ۔۔؟

مجھ سے مل کر۔۔ مجھ کو گھیرے میں لے کر

حسرت سے تکتے رہتے ہیں۔

----

اب میں اپنی نظموں کے صحرا میں
ٹھوکر کھاتا پھرتا ہوں
ایک اک مصرعے سے یوں ہی الجھتا رہتا ہوں
ایسا کیوں ہے۔۔ایسا کیوں ہے؟

---

میں نے خود سے پوچھا ہے
کیوں لکھتا ہوں کیوں۔۔؟
یہ اظہار کی پیہم خواہش
جینے کی بے معنی ہوس

کب تک میرے ساتھ رہے گی؟

(دیباچہ، ۲؍جون ۱۹۶۷ء)

امریکی جٹ۔۔!
ہرے بھرے جنگل پر، ننھی ننھی کلیوں جیسے گاؤں
کھلتے ہنستے شہروں پر
آتش بازی کرتے ہیں
یو۔این۔او اک بیوہ ہے۔سارا تماشا خاموشی سے دیکھ رہی ہے
دنیا بھر کے سارے مدبّر، نیلے کاغذ لیے ہوئے سرگوشی کرتے پھرتے ہیں
امن کی مریم جھاڑی جھاڑی چھپتی پھرتی ہے
اس کے شیدا، زیتون کی ہر اک شاخ، جلا جلا کر

صلیب بنانے کا فن
سیکھ رہے ہیں۔

(۔۔ویت نام، ۱۹۶۵ء)

اپنا چہرہ
اپنی داڑھی
نیم گنجا سر
موٹے چشمے میں چھپی
انسومنیا کی آنچ میں جلتی ہوئی
آنکھیں
کیسے رنگوں، دائروں، ٹیڑھی لکیروں
اور لفظوں سے ابھاروں؟
راکھ کل کی
آج کے ہنگامے
آنے والے بھوری شامیں
کیسے ان سب کو ملاؤں۔۔؟
کس طرح اپنی بغاوت،۔۔قہقہے
جینے کی لگن،۔قید،
درد۔۔غصے کو
لفظوں، رنگوں اور لکیروں میں بدل دوں؟

(سیلف پورٹریٹ، ۱۹۶۹ء)

یہاں ٹوٹے شیشے کی آخری نظمیں (اشاعت ۱۹۷۲ء) کی ایک نظم ''میری شاعری'' پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ باقر مہدی نے پولش شاعر Tadeusz Rozewicz کی اس نظم کو شاید ایک معروضی تلازمے یا اپنی حسیّت کے آئینے کے طور پر دیکھا ہے۔ باقر مہدی نے یہاں متذکرہ نظم کے ترجمے میں گویا کہ خود اپنے ادراک اور طرزِ اظہار کی وضاحت کی ہے۔ اپنے شعری تجربے کی بابت ایک بیان دیا ہے۔ یہ چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

میری شاعری

کوئی تفسیرِ عالم نہیں

کسی شے کی کوئی وضاحت نہیں

کوئی۔۔قربانی تک پیش نہیں کرتی

ہر اک چیز کو اپنے حلقے میں لیتی نہیں

کسی کی امیدوں کی تکمیل کرتی نہیں

کسی کھیل کے۔۔۔ نئے قاعدے وضع کرتی نہیں

کسی کھیل میں کوئی حصّہ بھی لیتی نہیں

مگر اپنا رول

شعوری طرح سے ادا کرنے کی ایک کوشش سی ہے

مری شاعری کی زباں۔۔ پُر تکلف نہیں

اگر اس میں کوئی اپج بھی نہیں

حیرتیں تک نہیں

تو بظاہر۔۔اشیا یوں ہی ہونی چاہئیں!

یہ نئے شعرا کے Anti-Poetic group کے ایک بانی شاعر کی نظم ہے اور باقر مہدی کی اپنی (طبع زاد) شاعری کے حساب سے دیکھا جائے تو یہ اُن کی اپنی نظم بھی ہے۔ ایک کلاسکیت مخالف، غیر روایتی اور اینٹی پوئٹک (Anti-poetic) رو باقر مہدی کی نظموں میں کالے کاغذ کی نظمیں (۱۹۶۷ء) سے تا حال مسلسل سرگرم دکھائی دیتی ہے۔ وہ نظم اس طرح کہتے ہیں گویا سانس لے رہے ہیں یا باتیں کر رہے ہیں اور زندگی کے ایسے تمام واقعات اور تجربوں کی بابت اپنا بیان رجسٹر کروانا چاہتے ہیں جن سے ان کی حسیّت میں ارتعاش پیدا ہوا ہے۔ باقر مہدی کی شاعری کا اُفق رسمی، تقلیدی اور محدود نہیں ہے۔ شہر آرزو (۱۹۵۸ء) کی غزلوں میں بھی اپنی روایت سے وہ استفادہ کرتے ہیں تو یگانہ کے واسطے سے جن کا مزاج اپنے ماضی اور حال دونوں کے معاملے میں حریفانہ رہا۔ یگانہ کے رویّے میں اپنے ادبی اور فکری ماضی یا اپنے گرد و پیش کی طرف ایک عام تاثر کے برعکس، صرف اکڑ یا شخصی اختلافات کا عمل دخل نہیں تھا۔ وہ ایک ناآسودہ، برہم، بیزار، ناقدانہ نظر بھی رکھتے تھے۔ ان کے شعری احساسات کی سرشت بنیادی طور پر وجودی تھی۔ باقر مہدی کے عمومی رویّے کے بارے میں بھی کم سے کم یہ بات صاف ہے کہ اس میں تیکھے پن، تیزی اور برہمی کا سبب اس میں وجودی عناصر کی شمولیت ہے۔ باقر مہدی اپنے آپ کو Justify کرنے یا اپنے ایقانات کی وکالت کرنے کے بجائے شاعری کے توسط سے صرف اپنا اثبات کرتے ہیں۔ اپنے ہونے کا پتہ دیتے ہیں، جو بات جس طرح بھی ان کے شعور میں داخل ہوتی ہے، ان کی آگہی کو متور اور احساسات کو مرتعش کرتی ہے، بے کم و کاست وہ اسے ویسا ہی پیش کر دیتے ہیں۔ ادعائیت، خوش گمانی، شاعرانہ تعلّی، سجاوٹ، تصنّع کے نشانات اس شاعری میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ یہ محض گونگے احساس کی شاعری نہیں ہے اور اُن تمام طوفانوں کی خبر دیتی ہے جن سے باقر مہدی کی بصیرت کا سامنا ہوا ہے۔ سامنتی عہد کے ادب کی بابت کسی نے کہا تھا کہ اُس سے کرب اور پسینے کی بُو آتی ہے۔ ہمارے عہد کا ادب یہ بتاتا ہے کہ آج انسان خود اپنے لیے متنازعہ بن گیا ہے۔

باقر مہدی اپنی نثر و نظم کے ذریعے اپنے اخلاقی موقف، اپنے احساس ذمے داری، زندگی اور تاریخ کے عمل میں اپنی شمولیت کی نشان دہی کرتے ہیں۔ لکھنا ان کے لیے ایک وجودی تجربہ، ایک مجبوری ہے۔ اور یہ وجودی تجربہ وجودیت ناشناسوں میں عام محدود مریضانہ داخلیت پسندی کے تصور کی بجائے دراصل حقیقت کے اُس ادراک سے مشروط ہے جو کائنات اور ذات کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کرتا اور انھیں ان کی اندرونی پیکار کے باوجود ایک دوسرے کی تکمیل کا وسیلہ بناتا ہے۔ اس شاعری کا جمالیاتی ذائقہ، اس کا آہنگ، اس کا ذخیرۂ الفاظ، اس کی لسانی ساخت اور مجموعی مزاج، ساتویں دہائی کے ساتھ مروّج اور مقبول ہونے والی، رسمی جدیدیت کے سائے میں رونما ہونے

والی شاعری سے مختلف ہے۔ یہ ہر طرح کے مزعومات سے، خود فریبیوں سے، فن کارانہ چونچلوں سے خالی ہے۔ یہ بیان کی شاعری ہے لیکن اس نے شعری بیان کا ایک نیا محاورہ وضع کیا ہے۔ زندگی سے اپنے دوٹوک اور براہِ راست رابطوں کے باوجود یہ شاعری اظہار کا ایک بالواسطہ انداز بھی اختیار کرتی ہے۔ چناں چہ حقیقت اور ماورائے حقیقت کے منطقوں میں اس کی آمد و رفت کا سلسلہ ساتھ ساتھ جاری رہتا ہے۔ تلخی کو گوارہ بنانے اور زندگی کو شاعری کی سطح تک لے جانے کے لیے شاید یہ ناگزیر بھی تھا۔

لیکن زندگی اور شاعری کی حدیں جب آپس میں ملتی ہیں تو دونوں کے لیئے آزمائش بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کے لیے دونوں کو قیمت چکانی پڑتی ہے۔ چناں چہ باقر مہدی کی شخصیت اور ان کی شاعری، دونوں اپنے آپ میں ایک سوالیہ نشان بھی ہیں۔ اردو کی نئی شعری روایت اور نئی تنقید کی روایت دونوں ہی اس سوال کا جواب فراہم کرنے سے قاصر رہے ہیں۔

☆☆

# محمد علوی

## (سنو تو سارے منظر بولتے ہیں)

ہمارے عہد کو علما اور مفکرین کئی ناموں سے یاد کرتے ہیں۔ کوئی اسے اضطراب کا عہد کہتا ہے، کوئی تمنا کا، کوئی بحران کا، کسی کے نزدیک یہ تعمیر نو کا عہد ہے، کسی کے لیے جذبات کے فقدان کا، کسی کے لیے تجزیے کا اور کسی کے لیے عدم تعقل کا۔ الگ الگ سمتوں میں جاتے ہوئے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے یہ شناس نامے کم از کم ایک بات ثابت کر دیتے ہیں کہ یہ عہد متضاد اور باہم متصادم سچائیوں کا عہد ہے۔ شاید اسی لیے ایچ۔ جی۔ ویلز کے مستقبل بعید کے فرضی مورّخ نے بیسوی صدی کو پریشان خیالی کے عہد سے تعبیر کیا تھا۔ کسی ایک ذہنی یا جذباتی منطقے سے ہم آغوش گروہ کے لیے یہ پریشان خیالی صرف اس کے محبوب منطقے سے دوری کا نتیجہ ہوگی اور وہ یہ سوچنے میں حق بجانب ہوگا کہ ایک مسئلہ جس کا بنا بنایا حل سامنے موجود ہے، اس کی بابت یہ تشویش کیوں؟ لیکن اس نوع کی خوش عقیدگی کتنوں کا مقدر ہوتی ہے؟ عام طور پر یہی دیکھا جاتا ہے کہ افکار، رویوں اور معتقدات کی کثرت نے زندہ رہنے کے تمام اسالیب کو صدمے پہنچائے ہیں۔ نتیجتاً اس عہد کے بیشتر لوگوں کا نظامِ عصاب بگڑ کر رہ گیا ہے۔ شعلوں کی طرح سفاک اور تند خو اور جلتی ہوئی آنکھیں، یا راکھ کی مانند بجھی بجھی آنکھیں، شکنوں سے بھری پیشانیاں یا بے تحریر تختی جیسی سپاٹ اور ایک حرفِ منتظر کی طلب گار پیشانیاں، اضطراب اور آرزومندی کی ایک پیچیدہ کہانی سناتی ہیں۔

اس عالم میں دس میں سے نو شاعر اور ادیب یا تو حواس باختہ، شکستہ وافسردہ نظر آئے گا، یا مشتعل، مخرور اور کمان کی طرح تنا ہوا۔ یہ سب اعصابی اور جذباتی تناؤ چاہے جتنی بڑی سچائی ہو لیکن یہ بات طے ہے کہ اسے بے قابو چھوڑ دیا جائے تو ادب تخلیق کرنے والے کے لیے بڑی کٹھن آزمائش پیدا ہو جاتی ہے۔ ہمارے عہد کے حسی اور جذباتی اسالیب میں ایک اسلوب اداسی کا ہے۔ ایک احتجاج اور غصے کا۔ اور ایک بہت پُر فریب کھلنڈرے پن کا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان میں کسی بھی اسلوب کو اختیار کرتے وقت اس احتیاط کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹ جائے جس کے بغیر اُداسی لجلجی رومانیت بن جاتی ہے، غصہ گالی بن جاتا ہے اور کھلنڈراپن نہایت سطحی قسم کی مسخرگی۔

محمد علوی بیک وقت کئی اسالیب کا شاعر ہے۔ اس کی پہچان میں عام طور پر غلطی اس لیے ہوئی ہے کہ شعر کی تنقید میں کسی ایک رنگ یا عنصر کو بنیاد بنا کر اس کی روشنی میں فیصلے کرنے کا چلن بہت عام رہا ہے۔ یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ محمد علوی شعر کچھ ایسے بے ساختہ انداز میں کہتا ہے گویا شعر کہنا نہ ہوا بائیں ہاتھ کا کھیل ہو گیا۔ اس کے یہاں کوئی گہری فلسفیانہ سوچ نہیں، حجاب نہیں، پیچیدگی نہیں، اور اس نے اظہار کا جو راستہ منتخب کیا ہے اس پر کسی قسم کی دُھند یا نقاب نہیں۔ بظاہر یہ بات کچھ ایسی غلط بھی نہیں معلوم ہوتی کہ علوی کی شاعری اور اس کی شاعری سے جھانکتا ہوا چہرا ہر نوع کے پوز سے یکسر عاری ہے۔ لیکن یہ برجستگی یا برہنگی دراصل ایک ایسی گہری اور پیچ دار حسی مساوات اور تجربے کے ادراک نیز اس کے اظہار کے سلسلے میں ایک ایسی خلاقانہ بے خوفی کی زائیدہ ہے جس سے ہمارے بیشتر شاعر اور ادیب محروم رہے ہیں۔ اس نے اپنے سامنے نہ تجربے کی کوئی حد متعین کی ہے نہ اس تجربے کے اظہار کی۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ محمد علوی ہر سچے شاعر کی طرح اپنے ابتدائی تجربے میں اظہار کی جہت کو اس طور پر مدغم کر دیتا ہے کہ اس سے تجربے کی ایک نئی ہیئت اُبھرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے اشعار اس عہد کے عام تخلیقی تجربوں کا ایک حصہ ہونے کے باوجود ردِعمل کے عام زاویوں اور افکار کے ہجوم میں گم نہیں ہوتے۔

محمد علوی کی شعری سرشت پر غالب کی وہ بات صادق آتی ہے جو انھوں نے سہل ممتنع کے باب میں کہی تھی، یعنی بظاہر بہت سہل، سادہ اور آسان لیکن بباطن اس درجہ پیچیدہ، دشوار طلب اور انوکھی کہ اس پر کمنڈ ڈالنے کی جستجو میں آنکھ کا تل لہو کی دھار بن جائے۔ محمد علوی شعر اس طرح نہیں کہتا جیسے عمارتیں تعمیر کی جاتی ہیں یا رنگوں کے تناسب میں کسی نادیدہ منظر کی تشکیل کی جاتی ہے، وہ تو اپنے تجربات کے بے کنار صحراؤں میں چھلانگیں لگاتا ہے، پھر ان نقطوں کی ترتیب سے جہاں اس کے قدم پڑے تھے ایک ایسی انوکھی تصویر خلق کر دیتا ہے جس کے اکثر اجزا اور عناصر عام لوگوں کے

لیے انتہائی غیر متوقع سچائیوں کے خبرنامے بن جاتے ہیں۔ معیار کا نظم وضبط، ڈسپلن یا باقاعدگی اس کے مزاج سے میل نہیں کھاتی۔ اس کی نگاہ ایک آن میں منظر کے اس موڑ تک پہنچ جاتی ہے۔ جس میں اسے اپنے سینے میں چھپے ہوئے اور نمود کی تمنا سے بیتاب منظر کا عکس نظر آجاتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ محمد علوی کے اشعار پڑھتے وقت، یا اس کے بے تصنع، نخوت وناز اور عجز وانکسار سے بیک وقت عاری لب ولہجے میں خود اسی سے اس کے اشعار سنتے وقت مجھے بار بار ایک حیرت کدے سے دوچار ہونے کا تجربہ ہوا ہے۔ وہ اپنے قاری یا سامع کو نچلا نہیں بیٹھنے دیتا، نہ اسے صبر سکون کے ساتھ اپنے شعر سننے اور پڑھنے کا موقع فراہم کرتا ہے۔ اس کے الفاظ اور مصرعے سادگی اور سہولیت کی ایک مانوس فضا ترتیب دینے کے بعد اچانک ایک برقی رو میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور اس سے پہلے کہ اس کا سامع یا قاری اس غیر متوقع ضرب کی تاب لا سکے، وہ اپنے جمالیاتی سفر کے کسی نئے موڑ پر کھڑا دکھائی دیتا ہے۔ بظاہر روزمرہ کی باتوں میں دفعتاً وہ کوئی ایسی بات اس ڈھب سے کہہ جاتا ہے کہ ایک سے ایک معجز بیان اور قادر الکلام شاعر اس کا منہ تکتا رہ جاتا ہے اور اس وقت یہ حقیقت روشن ہوتی ہے کہ اس کے تجربے نہ تو کسی عام انسان کے تجربے ہیں، نہ کسی عام شاعر کے۔ اس کے ادراک اور اظہار کا اسلوب بجائے خود ایک ایسی علامت بن جاتا ہے۔ جس کے سامنے لفظوں کے مرّوجہ معانی دم توڑنے لگتے ہیں اور گھسے پٹے تلازمات سراسیمہ دکھائی دیتے ہیں:

دن میں کس کو دیکھا تھا
چاند رات بھر چمکے

..............

سامنے دیوار پر کچھ داغ تھے
غور سے دیکھا تو چہرے ہو گئے

..............

دور تک بیکار سی اک دوپہر
اک پرندہ بے سبب اُڑتا ہوا

..............

میرے آگے رات کی دیوار تھی
کوئی دروازہ نہ تھا دیوار میں

............

اُتار پھینکوں بدن سے پھٹی پرانی قمیص
بدن قمیص سے بڑھ کر کٹا پھٹا دیکھوں

............

فضا میں دور تک اُڑتے ہوئے پرندے ہیں
چھپا ہوا میں کہیں ان کے بال و پر میں ہوں

............

نئے سفر میں بھی دیکھ لینا
پرانے منظر دکھائی دیں گے

............

اک دیا دیر سے جلتا ہوگا
ساتھ تھوڑی سی ہوا لے جاؤں

............

روز کہتا ہے ہوا کا جھونکا
''آ تجھے دُور اُڑا لے جاؤں''

............

آج پھر مجھ سے کہا دنیا نے
کیا ارادہ ہے، بہا لے جاؤں''

............

شعری ادراک کی یہ نوعیتیں جن کا عکس ان اشعار کے آئینے میں مرتعش دکھائی دیتا ہے، ہمیں کئی سطحوں پر ایک ساتھ متاثر کرتی ہیں۔ ان میں کہیں سنجیدگی ہے، کہیں ایک نیم فلسفیانہ اُداسی جو زندگی کے دیرپا اور گہرے تجربوں کے بطن سے نمودار ہوتی ہے، کہیں ایک غم آلود احساس کی ہمرکاب سرمستی ہے، کہیں مظاہر سے والہانہ رابط کا اثر ہے اور ٹھوس حقیقتوں کی سرزمین سے پھوٹتا اچھلتا ہوا تخیل اور اس کی غیر متوقع جست کا منظر۔ ان میں تجربے کا بیان واقعات کے طور پر ہوا ہے اور ان واقعات میں ایسی غیر معمولی ڈرامائی فضا محصور ہوگئی ہے جس سے اکہرے خیالات کی شاعری محروم ہوتی ہے۔ پھر علوی کم سے کم لفظوں میں اپنا اظہار کرتا ہے اور پڑھنے والے پر یہ تاثیر چھوڑ جاتا ہے کہ بات بس اتنی ہی نہیں جو لفظوں میں قید ہوسکی ہے۔ لفظوں، آوازوں، رنگوں اور واردات سے آگے بھی تجربات کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں۔ ان تجربات کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ ان کی حزن آثاری کہیں بھی تلخی یا کلبیت یا غصے یا شکست کا تاثر نہیں پیدا ہونے دیتی۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کی بازی میں ہار جیت یا نفع وضرر کے احساس سے یکسر بے نیاز کسی ہولناک کہانی کا ایک تنہا کردار اپنے آپ میں گم ایک سے انہماک کے ساتھ اپنے تجربات اور مقدرات کی فصیلیں عبور کر رہا ہے۔ غصے سے قطع نظر، خوف کا عنصر علوی کی شاعری میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس کے یہاں یہ اسپورٹس مین شپ زندگی کے تئیں اس کے بے پناہ خلوص اور اپنی وجودی سچائیوں میں گہرے ایقان کی زائیدہ ہے۔ گرد و پیش کی اشیاء اور مظاہر کی سچائی بھی انہی سچائیوں میں شامل ہے۔

چاند کی ڈگر روشن

شب کے بام و در روشن

اک لکیر بجلی کی

اور رہ گزر روشن

اُڑتے پھرتے کچھ جگنو

رات ادھر اُدھر روشن

پھول قمقموں جیسے

تتلیوں کے پر روشن

لڑکیوں سے گلیاری

کھڑکیوں سے گھر روشن

اپنے آپ کو یارب

اب تو ہم پہ کر روشن

میں درخت اندھا ہوں

دے مجھے ثمر روشن

کیسی تابندہ، طرب ناک اور طلسمی فضا ہے۔ محرومی اور نارسی کی ایک زیریں لہر بھی اس فسوں ساماں احساس کو بوجھل نہیں ہونے دیتی۔ حُسن کی ایک کبھی نہ ختم ہونے والی پیاس اس احساس کو ایک انوکھے نشے سے سرشار رکھتی ہے۔ دُکھ، سُکھ، نشاط محرومی، حیرت اور آگہی کے کیسے کیسے وسائل سے وہ اپنی تکمیل کے سامان فراہم کرتا ہے:

آگ پانی سے ڈرتا ہوا میں ہی تھا

چاند کی سیر کرتا ہوا میں ہی تھا

سر اُٹھائے کھڑا تھا پہاڑوں پہ میں

پتی پتی بکھرتا ہوا میں ہی تھا

میں ہی تھا اُس طرف زخم کھایا ہوا

اس طرف دار کرتا ہوا میں ہی تھا

جاگ اُٹھا تھا صبح موت کی نیند سے

رات آئی تو مرتا ہوا میں ہی تھا

میں ہی تھا منزلوں پر پڑا ہانپتا

راستوں میں ٹھہر تا ہوا میں ہی تھا

مجھ سے پوچھے کوئی ڈوبنے کا مزا

پانیوں میں اُترتا ہوا میں ہی تھا

میں ہی تھا علوی کمرے میں سویا ہوا

اور گلی سے گزرتا ہوا میں ہی تھا

یہ میں کہانی کا اکیلا کردار ہونے کے ساتھ ساتھ اس کہانی میں شامل رنگوں، آوازوں، چہروں کی پہچان کا واحد ذریعہ بھی ہے۔ ایک بسیط، ہمہ گیر دائرہ جس میں چھوٹے بڑے تمام دائرے گم ہوگئے ہیں، حتیٰ کہ وہ دائرہ بھی جس کے بکھر جانے یا نہ ہونے کا اسے دُکھ ہے (تیسری کتاب کا حرفِ انتساب: خدا کے نام، جس کے نہ ہونے کا مجھے دُکھ ہے) اس دکھ کی وساطت سے علوی نے اس دائرے کو بھی ازسرِ نو دریافت کرلیا ہے۔ سات آسمانوں سے اُوپر، تنہائی کے ملبے میں، آگے بہت آگے اور ہزاروں سال پیچھے وہ جس سمت بھی اپنے آپ پر نگاہ ڈالتا ہے، اس دائرے کی لکیر اسے روشن دکھائی دیتی ہے (پاگل) یہ دائرہ ایک بے کار سی لال ٹین سہی مگر برے وقتوں میں گھڑی دو گھڑی کا سہارا بن جاتی ہے۔ (خدا) تیسری کتاب کی ایک نظم 'میں اور تو' میں علوی نے اس دائرے کا ادراک ایک نئی سطح پر کیا ہے۔ اور یہاں خدا کے نہ ہونے کے دکھ کا احساس ایک نئی جہت اختیار کرلیتا ہے۔ میں اور تو یعنی انسان اور خدا کے رشتے کا وہ بُعد نظر سے اوجھل ہوگیا ہے جو ''میں اور تو'' کو بوبر کے لفظوں میں ''وہ'' بنا دیتا ہے اور اس طرح سچائی کے دو منطقوں کی دوری یا دوئی کو مٹا کر ایک اکائی کو جنم دیتا ہے:

خداوند......! مجھ میں کہاں حوصلہ ہے

کہ میں تجھ سے نظریں ملاؤں

تری شان میں کچھ کہوں

تجھے اپنی نظروں سے نیچے گراؤں

خداوند......! مجھ میں کہاں حوصلہ ہے

کہ تو

روزِ اول سے پہلے بھی موجود تھا

آج بھی ہے

ہمیشہ رہے گا

اور میں

میری ہستی ہی کیا ہے

آج میں ہوں

کل نہیں ہوں!

......

یہ سچ ہے مگر

کوئی ایسا نہیں ہے

کہ جو میرے ہونے سے انکار کر دے

کسی میں یہ جرأت نہیں ہے

مگر تو

بہت لوگ کہتے ہیں تجھ کو

کہ تو وہم ہے

اور کچھ بھی نہیں ہے

............

مسئلہ یہ ہے کہ میں یعنی انسان کس طرح اپنے ''تو'' یعنی خدا تک اس طرح جائے کہ اس کی دنیوی ذات اس سے کلیتہً ہم آہنگ ہو جائے۔ بوبر کا خیال ہے کہ انسان کی پوری تاریخ میں اور تو کی تفریق کے سبب رونما ہونے والے مسئلے کا افسانہ ہے۔ ''وہ'' کی دنیا زماں اور مکاں کے سیاق وسباق موجود اور مرتب ہوتی ہے۔ یہی دنیا وجود کا آئینہ خانہ ہے لیکن اس کی تشکیل کا عمل اسی صورت میں تکمیل کے نقطے تک پہنچ سکتا ہے جب تو اور میں کے بیچ کی دوریاں مٹ جائیں۔ چوں کہ خدا یعنی تو کی دنیا زماں اور مکاں دونوں سے ارفع تر ہے اس لیے میں اور تو کا اتصال وہ کو زماں میں رہتے ہوئے بھی اس سے آزاد کر دیتا ہے۔ وہ جو فنا پذیر بھی ہے اور لازوال بھی

جوزیرِ آسماں بھی ہے۔ اور آسمانوں پر محیط بھی۔ بوبر نے خدا سے رشتے میں غیر مشروط ربط اور غیر مشروط علاحدگی دونوں کو ایک ہی حقیقت کا عکس قرار دیا ہے۔ یہ رشتہ انسان کو دوسرے تمام ایسے مظاہر سے لاتعلق کر دیتا ہے جو اس سے الگ ہوں۔ ہر مظہر انسان کی کلیت میں ضم ہو جاتا ہے، صرف اسی سے منسوب و مربوط۔ کائنات کی ہر سچائی، ہر رنگ اور روشنی اور تاریکی کی ہر لہر اس کے وجود کا حصہ بن جاتی ہے۔ محمد علوی کے یہاں اس مسئلے کی نوعیت نہ تو فلسفیانہ ہے نہ متصوفانہ۔ اسے اس فریب کا سہارا بھی حاصل نہیں کہ وہ مخلوقات میں سب سے اشرف اور کائنات ارضی و سماوی کا خلاصہ ہے۔ وہ اپنی مجبوریوں اور نارسائیوں سے آگاہ ہے۔ اس کا اضمحلال اسی آگہی کا عطیہ ہے۔ اپنے دکھوں کے حوالے سے وہ اپنی دائم قائم تشنگی کی اور اس طرح اپنی پہچان کرتا ہے اور زمین و زماں کے مختلف ابعاد کے راستے تلاش کرتا ہے کہ اس دکھ کو سہہ سکے۔

یہی وجہ ہے کہ محمد علوی کے یہاں اپنے اور اردگرد کے مظاہر کے نامکمل ہونے کا احساس ایک آسیب کی صورت ہر لحہ اس پر مسلط کھائی دیتا ہے۔ ہر موجود سچائی اس کے یہاں وجود پذیر بھی ہے، پس نا تمام بھی ہے۔ دعا، مگر میں خدا سے کہوں گا اور اب جدھر بھی جاتے ہیں، ایسی کئی نظموں اور اشعار میں یہی تشنگی لفظوں کے روزن سے جھانکتی دکھائی دیتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو اس کے تمام استعارے اپنی تمازت کھو بیٹھتے اور خالی خولی لفظ بن جاتے۔ وہ جس خود کار وفور کے ساتھ کم سے کم لفظوں میں اپنے تجربے کو مقید کرنے کے جتن کرتا ہے اس سے بیشتر پڑھنے والے اس دھوکے میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں کہ ٹھوس حوالوں کی کثرت میں اس کا تجربہ اپنے تمام امکانات کے ساتھ گھر کر رہ جاتا ہے۔ لیکن یہ بہت بڑی سادہ لوحی ہے۔ ایسا ہوتا تو محمد علوی کی تیسری کتاب، اُردو کی تیسری کتاب بن کر رہ جاتی اور سچائیاں صرف سچائیوں کی سطح میں لپٹی رہ جاتیں۔ کہانیوں جیسی دلچسپ اور پُر اسرار نہ رہ جاتیں۔

وہ دوپہر کا دھوپ میں نہایا ہوا منظر دیکھ رہا ہو یا بھورے نیلے آسمانوں میں تیرتے ہوئے طیارے پر گرم پرواز ایر ہوسٹیس کو، اس کا مقصد صرف واقعے یا صورتِ حال کا بیان نہیں ہوتا۔ ہر واقعے میں اسے کسی نہ کسی کہانی کا بھید مل جاتا ہے جہاں زمانی اور مکانی حد بندیاں ختم ہو جاتی ہیں۔ اور تجربہ دکھائی دینے والی آنکھوں کے دائرے سے نکل کر اس آنکھ کا ہم سفر بن جاتا ہے جس کے تل میں تخیل ان دیکھے جہانوں کے منظر سمیٹ لاتا ہے اور جو سب کچھ دیکھتی ہے لیکن کسی کو دکھائی نہیں دیتی۔

یہ مشاہدے کی ایک نئی سمت ہے جو جانی پہچانی صورتوں کو حیرتوں کا نگار خانہ بنا دیتی ہے۔ وہ فسادات پر شعر کہتا ہے تو اس طرح کہ فسادات سے وابستہ واقعات کے بجائے اپنے حسی، جذباتی

اور جمالیاتی ردِعمل کی ایک کہانی چھیڑ دیتا ہے۔ جنوب کے ساحلوں پر آنے والا مہیب طوفان ایک ایسی بستی کا شور بن جاتا ہے جو اس کے باطن میں آباد تھی:

نیا ہی منظر دھائی دے گا
اگر یہ منظر ہٹا کے دیکھیں

............

رات کے جنگل میں جب بھی
مجھ کو تنہا پاتا ہے
سناٹا دھیرے دھیرے
اپنے پر پھیلاتا ہے
دن بھر کا بھوکا چیتا
لپک کے مجھ پر آتا ہے
چیخ بہت سی چیخوں میں
جنگل ڈوبتا جاتا ہے

............

کمرے کی دیوار توڑ کر مرے سامنے آیا تھا
اپنا سینہ چیر کے مجھ کو اپنا خون پلایا تھا
چمگادڑ سا اڑا کھلی کھڑکی سے باہر پہنچا تھا
آنکھ سے اوجھل ہوا نہیں اور میرے اندر پہنچا تھا
اب میں اس کا نوکر ہوں اس کا ہر حکم بجاتا ہوں
اس کے لیے میں روز رات کو خون چوس کر لاتا ہوں

............

دل کے ملبے میں دبا ہے اور چلاتا نہیں

ڈوبتا ہے اور چپ ہے چشم تر میں کون ہے

کون اپنا گھر اُٹھائے پھر رہا ہے دربدر

گھر میں بیٹھا ہے مگر ہردم سفر میں کون ہے

کیسی انوکھی، عجائبات سے بھری اور بھانت بھانت کے رنگوں سے معمور دُنیا ہے۔ مانوس استعاروں یا مانوس لفظوں کی بنیاد پر یہ کہنا کہ علوی کے یہاں جو کچھ بھی ہے انتہائی سادہ، جانا بوجھا اور مانوس ہے ایک ایسی بھول ہے جس کا ادب پڑھنے والوں کے ذہن میں گزر ہونا بھی ایک طرح کی بدتوفیقی ہے۔ شاعر لفظ کا موجد نہیں ہوتا، زبان کا خالق ہوتا ہے اور تخلیق کا یہ کاروبار برتی ہوئی باتوں اور لفظوں کو ایک نئی سطح پر برتنے کا تقاضہ کرتا ہے:

ابھی روشنی میں ذرا جان تھی

اچانک اندھیرا گرا دور تک

............

اکیلا میں تھا کنارے پر اور سمندر میں

ادھر ادھر سے اُترتا ہوا سا منظر تھا

............

صدیوں سے کنارے پہ کھڑا سوکھ رہا ہے

اس شہر کو دریا میں گرا دینا چاہیے

............

کتاب کھولوں تو حرفوں میں کھلبلی مچ جائے

قلم اُٹھاؤں تو کاغذ کو پھیلتا دیکھوں

............

لڑھک کے میری طرف آرہا تھا اک پتھر
پھر ایک اور پھر اک اور بڑا سا پتھر تھا

..............

پرندے درختوں پہ گرنے لگے
گرا شام کا سارا منظر گرا

..............

مہینے وہی دوڑتے بھاگتے
وہی سال صدیاں بناتے ہوئے

متحرک، دوڑتے بھاگتے، بڑھتے پھیلتے، غرض کہ اپنی تکمیل کی جدوجہد میں مصروف منظروں کو بظاہر ساکت، متعین اور منجمد لفظوں میں اس طرح گھیرنے کی کوشش کہ لفظ بھی ایک حیرت زدہ مشاہدے کے پروں پر پرواز کرنے لگ جائیں، بظاہر سادہ کاری ہے لیکن اصلاً ایک انتہائی پیچیدہ اور دشوار عمل۔ علوی چونکہ ماتھے پر سلوٹیں اور اعصاب میں تناؤ پیدا کیے بغیر ان سارے تجربوں کو جھیلتا ہے، اس کے پڑھنے والے مسلسل دھوکا کھاتے رہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس میں اصل نقصان اس کے ہوش مند قاری کا ہوتا ہے۔ علوی نے یہ فکر اپنی جان کو نہیں لگنے دی کہ بظاہر وہ جتنا کھلنڈرا اور معصوم دکھائی دیتا ہے فی الحقیقت اتنا ہی متین اور گہرا بھی ہے۔

☆☆

# بلراج کومل

## (سلسلہ سوالوں کا)

اسرار میں لپٹے ہوئے چہروں کی طرح، حواس پر دیرپا اور دوررس اثر قائم کرنے والی حقیقت بھی وہی ہوتی ہے جس کے حدود تعیّن سے ماوراہوں اور جس کے گرد اسرار کا ایک ہالہ پھیلا ہوا ہو۔ ہوسکتا ہے کہ دو اور دو چار کے کاروباری معاشرے میں یہ شیوۂ نگاہ نا مطبوع قرار پائے یا غیر حقیقت پسندانہ سمجھا جائے۔ بہرنوع بلراج کومل کی لگ بھگ اٹھائیس برس پرانی نظم اکیلی، جو اُن سے میرا پہلا تعارف تھی، اوران کے تازہ ترین مجموعے نژادِ سنگ (اشاعت ۱۹۷۶ء) کی ایک نظم ''احمد آباد'' تک، تعارف اور تجزیے کے ایک طویل سفر میں، اسرار کی یہ فسوں کار دھند ان کی اکثر نظموں پر چھائی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یہ نکتہ اس اعتبار سے غور طلب ہے کہ ان دونوں نظموں کا تعلق ایسے اجتماعی المیوں سے ہے جن کی شعلگی نے اچھے برے بہت سے شاعروں کی فنکارانہ حس کو جلا ڈالا اور اردو میں ایسی صدہا نظموں کا انبار لگ گیا جن سے شاعر کے گدازِ قلب کا اظہار تو ہوتا ہے مگر وہ الجھا ہوا، ہر آن رنگ بدلتا ہوا دھاگہ ان نظموں میں ناپید ہے جسے فن کار کی تیسری آنکھ دریافت کرتی ہے۔

کومل کے سلسلے میں یہ بات اس لیے بھی اہم ہے کہ اُن کا شعری سفر رومان کے بجائے حقیقت کی

دھوپ میں نہائی ہوئی زمین پر ہوا ہے۔ ملک کی تقسیم اور فرقہ وارانہ فسادات کا اعصاب شکن ماحول کومل کے لیے زندگی سے فنکارانہ رشتے کا پہلا موڑ تھا۔ یہ فضا اُس جمالیاتی ذائقے سے عاری تھی جس سے کومل کے قریبی پیش رو دوچار ہوئے تھے۔ خوابوں کے بعد شکست خواب کی یہ ساعت فسردہ اور اس کی ہر لحہ طویل ہوتی ہوئی پرچھائیں کومل کے شعری ادراک کی پہلی ہم سفر تھی۔ جب یہ آگ باہر کی دنیا میں ٹھنڈی پڑی تو دلوں میں دوسرے الاؤ روشن ہو گئے کہ تقسیم کے بعد کا ملکی ماحول ایک شدید ذہنی اور جذباتی بحران کی زد پر تھا۔ یہی صورتِ حال اس وسیع تر فکری اور حسی تناظر کی تھی جس نے رفتہ رفتہ دوسری ترقی پذیر زبانوں کی طرح اردو شعر و ادب کی بساط پر بھی اپنے قدم جما لیے اور ایک عالم گیر تخلیقی پس منظر کی حیثیت اختیار کر لی۔ اب اس لحاظ سے دیکھا جائے تو کومل اور اُن کے بیشتر معاصرین ایک ہی درد کے آزار میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ بادی النظر میں، ایسا لگتا ہے کہ کسی الم انگیز نغمے کی تال پر ایک سحر زدہ اجتماعی رقص کا منظر سامنے ہے۔ تنہائی، بے بسی، خوف، وحشت، ناری، یکسانیت اور افسردگی کا ملا جلا زہر ہر زبان کا ذائقہ اور ایک کڑوی سچائی سب کا تجربہ بن گئی۔ نتیجتاً اچھے برے کی تفریق ختم ہو گئی اور تلخ کامی کا رسمی اظہار دھیرے دھیرے اُن تمام شعرا کی عادت کا حصہ بنتا گیا جو شعر سے کیمرے کا کام لینا چاہتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ اپنی دنیا کی ترجمانی میں وہ اگر سب سے آگے نہیں تو کسی سے پیچھے بھی نہیں ہیں۔ سینوں پر شعر کا نزول بند ہوا تو اخبار، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور رسائل و کتب سے ماخوذ اطلاعات کے ساتھ لوگ خود اشعار پر نازل ہونے لگے۔ ظاہر ہے کہ یہ رویّہ اتنا ہی غیر تخلیقی ہے جتنا ان پیش رووں کا تھا جو خبرناموں کی سرخیاں دیکھ کر شعر کہتے تھے اور مفید مطلب مضامین کی ہوا باندھتے تھے۔ ایسی صورت میں جلد ہی تھک کر بیٹھ جانا یا ایک شورِ بے اماں سے سننے والوں کا اُکتا جانا فطری تھا۔ اُس فضا میں جہاں ہر شاعر اپنے عہد کے ''مطالبات کی تکمیل'' میں سرگرم ہو، شعر کا کسی غیر متوقع، انوکھی اور تازہ کار حقیقت کی تصویر میں منتقل ہونا کچھ آسان نہیں۔

میرا مسئلہ یہ ہے کہ میں نظم کی کوئی کتاب پڑھتے وقت حیرت زدگی کے پُراسرار ذائقے کا احساس جلد ہی کھو بیٹھتا ہوں۔ بیشتر صورتوں میں سب کچھ اتنا واضح، اتنا قطعی اور اتنا طے شدہ سا محسوس ہوتا ہے کہ شعر منظوم بیان کی پستی سے اُٹھتا اور اُبھرتا ہی نہیں۔ خیال کی ایک رَو، بیان کی ایک سطح اور تجربے کی ایک ہی پرت دو چار لمحوں میں منہ کا مزہ بگاڑ دیتی ہے اور خیال آتا ہے کہ اگر شعر پڑھنے سے مقصود محض چند پیش پا افتادہ حقائق کی بازیافت یا واقعات تک رسائی ہے تو انفرادی شعری تجربے اور عام تجربے کے مابین خطِ امتیاز کیوں کر کھینچا جائے؟ کیا شعر سے قاری کے مطالبات کی نوعیت کوئی جذباتی اور جمالیاتی بُعد نہیں رکھتی اور کیا شاعر کا طریق کار سماجی علوم کے ماہرین کے

طریق کار سے اور اُس کا صیغۂ اظہار ان علوم کے صیغۂ اظہار سے کلّی مطابقت کا حامل ہوسکتا ہے؟ اگر نہیں، اور ظاہر ہے کہ ان تمام سوالات کا جواب نفی میں ہے، تو پھر ہمارے بیشتر شعرا کسی ایسے منصب کی ادائیگی کا احساس کیوں نہیں دلاتے جو سماجی مورخین اور مفکرین کی ایک کم تر اور بگڑی ہوئی شکل سے مختلف دکھائی دے۔

صورت حال کی اس خرابی کا سبب یہ ہے کہ اکثر لوگ شعری احساس اور نثری احساس میں فرق کرنے کی صلاحیت سے عاری ہیں اور یہ نہیں جانتے کہ ہمارے تجربات کی نوعیت کے ساتھ ساتھ اسالیب اظہار کی نوعیت، ہیئت اور حقیقت میں چند ناگزیر، اساسی اور محسوس تبدیلیوں کا در آنا یقینی ہے۔ ان کے بغیر فن اور غیر فن میں امتیاز محال ہے۔ ان تبدیلیوں کے احساس سے بے نیازی اور ان کے عمل سے بے خبری نظمیہ شاعری کی روایت میں اس المیے پر منتج ہوئی ہے کہ بیشتر شعرا نظم کے نام پر منظوم خاکے یا Essays لکھنے کی عادت کے شکار ہوگئے ہیں۔ تمہید، نفسِ مضمون اور اختتامیہ۔۔ نظم اس طرح یکے بعد دیگرے اپنی تیسری سیڑھی پر پہنچ کر ختم ہوجاتی ہے۔ عام پڑھنے والا جب پہلے اور دوسرے منطقے سے ہوتا ہوا تیسرے اور آخری منطقے تک پہنچتا ہے تو اس کی مٹھی ایک بے روح سرگرمی کے متوقع نتیجے سے بھر جاتی ہے اور شاعر ہی کی طرح وہ یہ سوچ کر مطمئن ہولیتا ہے کہ توقع کے عین مطابق اُس کی محنت رائگاں نہیں گئی اور دُرِ مقصود ہاتھ آگیا۔

عمل کی اس سوقیت کے مظاہر سے اُن شعرا کی نظمیں اکثر نڈھال دکھائی دیتی ہیں جو نفسیات، عمرانیات، علم الانسان، فلسفے اور تاریخ کی کتابوں سے محصولہ معلومات یا ماس میڈیا کی بخشی ہوئی اطلاعات کو اس طور پر ترتیب دینے میں منہمک رہتے ہیں کہ الفاظ کا ایک نظم نما مرکب تیار ہوجائے۔۔ یہ طریقہ کار صرف اُسی صورت میں نتیجہ خیز ہوسکتا ہے جب اطلاعات اور معلومات میں چھپی ہوئی دانش کی کرن شاعر کی جمالیاتی بصیرت کے احاطے میں آسکے اور اُن سے استفادے کی تحریک کوئی باطنی جہت رکھتی ہو۔ ظاہر ہے کہ محض منصوبہ بندی اس نوع کی تحریک کا نعم البدل نہیں ہوسکتی۔ نثری حسن اور شعری حسن کا فرق بظاہر جتنا مبہم ہے اتنا ہی پیچیدہ اور دشوار گزار بھی ہے۔

کومل نے اس فرق پر قابو پانے کی کوشش کئی سمتوں سے کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے شعری عمل اور امتیاز کی تفہیم سے پہلے یہ مسئلہ ایک ناگریز سوال بن جاتا ہے۔ جس پر توجہ کے بغیر ان کا تجزیہ شاید مناسب نہ ہوتا۔ حال کے بہت سے شعرا کی طرح کومل بھی اس زوال کے نوحہ گر ہیں جس کے سلسلے گھر اور گھر سے باہر کی دنیا میں دور دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ یہ زوال ایک اجتماعی واقعہ ہے، پس اس سے مفر ممکن نہیں۔ اور اس کے عرفان کے بغیر اس زندگی سے شاعر کے ربط کو سمجھنا دشوار

ہے جو اُسے گزار رہی ہے یا جس کی آزمائشوں سے وہ دوچار ہے۔ اس پورے تجربے میں ایک ذاتی بعد کی شمولیت کومل نے اس طرح کی ہے کہ زوال کے اجتماعی سانحے کو ذاتی رشتوں کے انہدام کی جذباتی حقیقت میں منتقل کر دیا ہے۔ یہ ایک منطقی اور معروضی سچائی کو ایک ذاتی اور تخیلی سچائی میں ڈھالنے کی جانب کومل کا پہلا قدم ہے۔ گھر، بچے، دوست اور عزیز اس منہدم ہوتے ہوئے رشتے کے سب سے مانوس استعارے ہیں۔ کومل کے اکثر نقادوں سے یہ غلطی ہوئی ہے کہ انھوں نے کومل کی شاعری میں ذاتی رشتوں کے انہدام کی اس حقیقت کو محض ایک محدود نجی انسلاک اور ٹھٹھری ہوئی فضا کے تناظر میں دیکھا ہے اور اس نکتے سے بے نیاز گذر گئے ہیں کہ گرچہ کومل کا بنیادی شعری تجربہ گھر کی محبت کے احساس سے جنم لیتا ہے، لیکن یہی گھر اُن کی اپنی شخصیت کا تکملہ بھی ہے کہ رشتوں کی اس پہچان کے وسیلے سے وہ اپنی پہچان بھی کراتے ہیں اور اس دنیا کی بھی جس میں وہ سانس لے رہے ہیں:

(اجنبی اپنے قدموں کو روکو ذرا)

جانتی ہوں تمھارے لیے غیر ہوں

پھر بھی ٹھہرو ذرا

~~~~~

میری امّی بنو/ میرے ابا بنو/ میری آپا بنو

میرے ننھے سے معصوم بھیا بنو

میرے کچھ تو بنو/ میرے کچھ تو بنو/ میرے کچھ تو بنو

-- اکیلی: ۱۹۴۸ء (میری نظمیں)

ایک ماں سینہ کوبی سے تھک کر گری

اک بہن اپنی آنکھوں میں آنسو لیے/ راہ تکتی رہی

ایک ننھا کھلونے کی امید میں/ سر کو دہلیز پر رکھ کے سوتا رہا

ایک معصوم صورت دریچے سے سر کو لگا گئے ہوئے/ خواب بنتی رہی
~~~~~

-- جنگ: ۱۹۴۹ء (میری نظمیں)

جانے پہچانے لوگ بیٹھے ہیں

پھر بھی ہمسائگی کی لذت سے

ایسے غافل ہیں جیسے ان سب نے

نوچ ڈالا ہے اپنی فطرت کو

-- ہمسائگی: ۱۹۵۲ء (میری نظمیں)

ہمارے منے کو چاہ تھی، ریڈیو خریدیں

کہ اب ہمارے یہاں فراغت کی روشنی تھی

میں اپنی دیرینہ تنگ دستی کی داستاں اس کو کیا سناتا

-- ریڈیو: ۱۹۵۸ء (رشتۂ دل)

رات کو سونے سے پہلے

مجھ سے منا کہہ رہا تھا، چاند لاکھوں میل کیوں کر دور ہے

کیوں چمکتے ہیں ستارے؟...... دو غبارے...... کالی بلی کیا ہوئی؟

میرے ہاتھی کو پلاؤ گرم پانی...... وہ کہانی...... مجھ کو نیند آنے لگی

-- کاغذ کی ناؤ: ۱۹۵۹ء (رشتۂ دل)

اس برس رنگوں کی رت آئی تو میرے دونوں بچے دیر سے بیمار تھے

سبزہ و گل کا ہجوم

چہچہاتی دھوپ میں اڑتے ہوئے بھونروں کے ساتھ

میرے آنگن میں بہت دن منتظر ان کا رہا

-- اگلے برس کی بات: ۱۹۶۱ء (رشتۂ دل)

میں ان جگنوؤں کی یاد میں

ننھے کی پیشانی پہ اپنے ہونٹ رکھ دوں گا

بلائیں لوں گا اس مہتاب کی

جو ریزہ ریزہ ہو گیا میرے ہی آنگن میں

کہوں گا میں کسی آشفتہ سر سے

مجھ میں پل بھر کو سما جاؤ

زمستاں میں تمازت کے جزیرے میں بناؤں گا

--جزیرے: ۱۹۶۷ء (سفر مدام سفر)

یہ بریدہ جسم جو زنجیر موجِ خون ہیں

کل تلک آباد تھے

کھیتوں، گھروندوں، ساحلوں کی ریت پر

یہ بریدہ جسم / میرے دست و پا / میرے عزیز

میرے بچے میرے بھائی

میرے جلتے آنگنوں کے زرد پھول

یہ برہنہ جسم رسوائی کے پیراہن سے بھی آزاد ہیں

--لمحۂ موجود (نژاد سنگ)

دل کو بیش و کم کا اندازہ نہیں

منہدم ہوتے ہوئے رشتوں کے ساحل پر کھڑا

سوچتا ہے

وقت شاید دائرہ ہے

کوئی پر اسرار سا فطری عمل

اک سفر کے بعد فوراً دوسرے پر گامزن

دوستوں، اپنوں، عزیزوں، ہمدموں کی صورتیں

ہوگئی تھیں خاک و خوں میں جو نہاں

عین ممکن ہے وہ جسم و جاں کی لذت کی امیں

لالہ و گل میں نمایاں ہوگئی ہوں گی کہیں

-- دل سادہ (نشاد سنگ)

تم ہوا سے پوچھتے ہو، کون سی گلیوں سے ہو کر آئی ہے؟

کون سے آنگن میں روشن تھے گلاب؟

کون سی کھڑکی میں آویزاں تھی چشم آفتاب؟

کون سی آواز میں خاموشی اسرار تھی؟

کون سا آنچل چمکتے نیلگوں آکاش کا ہم راز تھا؟

--ایک نظم: (نشاد سنگ)

وہ ننھا گاؤں جلتا ہے

وہ میرے سبز ہنستے گنگناتے پیڑ جلتے ہیں

وہ میرے لوگ جلتے ہیں/ مری آواز جلتی ہے/ مرا ہر گیت جلتا ہے

یہ منظر کیوں بکھر جاتا ہے چہرے پر/ تماشائی نہیں ہوں میں تو منظر ہوں

--تسلسل (نشاد سنگ)

اس نوع کی مثالیں کومل کی نظموں میں وافر دکھائی دیتی ہیں۔ ان میں وہ المیہ جو ایک معاشرتی سچائی ہے، انفرادی المیے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور اگر تعمیم سے کام لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ان کا

مجموعی تاثر ایک ذاتی نوحے کا ہے۔ لیکن یہاں بھی کومل نے اپنی احساسِ الم کو لجلجی رومانیت یا رحم طلب رقت خیزی کے نقطے سے دور رکھنے کی جستجو کی ہے۔ تسلسل کے یہ دو مصرعے:

یہ منظر کیوں بکھر جاتا ہے چہرے پر

تماشائی نہیں ہوں میں تو منظر ہوں

ذات اور غیر ذات کے مابین اس فاصلے یا ثنویت کو ختم کرنے کا پتہ دیتے ہیں جس کے بغیر بیرونی دنیا کے تجربے ذاتی تجربوں کی سطح تک نہیں آتے۔ اس کے باوجود یہاں ''میں'' (کہ ایک منظر ہے) ایک کردار بن جاتا ہے، شاعر کے اپنے جذباتی وجود سے الگ اور ماورا، جو کسی جذباتی ردّعمل کا اظہار کرنے کے بجائے آپ اپنے عمل کا مظہر نظر آتا ہے اور اس منظر کے تماشائی (قاری یا سامع) کو یہ آزادی دیتا ہے کہ وہ شاعر کی نگاہ سے اس منظر کو دیکھنے کے بجائے اپنے طور پر اس سے گذرے۔ یہ منظر شاعر کا دردِ دل بھی ہے اور اس کے زخموں کا محضر نامہ بھی۔ سننے اور دیکھنے والا اپنے طور پر اس سے ایک تاثر اخذ کرتا ہے اور اس معاملے میں کسی غیر ذاتی جبر یا ہدایت کا پابند نہیں ہوتا۔ کومل کے شعری طریق کار میں اظہار کا یہ اسلوب ایک بنیادی رمز کا حامل ہے کہ اس طرح وہ ذاتی تجربوں کے بیان میں بھی اپنے شاعرانہ وجود اور تجربے کے درمیان ایک معروضی فاصلہ پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ رویہ فی نفسہ ترقی پسند شعرا کے عمومی طرزِ اظہار سے مختلف ہے۔ ترقی پسند شعرا اور ان کے سحر میں گرفتار نئے شعرا کے یہاں اظہار کا یہ نقص بہت نمایاں ہے کہ وہ اپنے قاری یا سامع کو ہمیشہ اس حقیقت تک پہنچانے کی سعی کرتے ہیں جسے وہ خود دریافت کرتے ہیں یا جس کی گرفت سے خود کو آزاد نہیں کر پاتے۔ سنو، دیکھو، آؤ، یارو، لوگو، یا ہم اور ہم لوگ جیسے الفاظ ترقی پسند شاعری کے علاوہ نئی شاعری کے بعض متبعین کے کلام میں بھی ایک بازاری آہنگ کی نمود کا سبب بنے ہیں۔ ایسے تمام شعرا کے یہاں ایک نوع کی سطحی نمائش پسندی کے ساتھ ساتھ رہ نمائی یا تلقین کا چھچھلاپن بھی در آتا ہے، گویا وہ اپنی قیادت میں ایک پورے گروہ کو ایسے تجربے تک لے جانے کی جدوجہد کرتے ہیں جس کا مرکز ومحور صرف اُن کی آگہی ہوتی ہے۔ یہ آگہی اُن کے نزدیک ایک ایسا حرفِ حق ہوتی ہے جسے قبول کرنا سب پر فرض ہے۔ شاعر خود کو دیدۂ بینائے قوم متصور کرتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ ایک اندھی بھیڑ کو راہ راست پر لگانے کا فریضہ صرف اُس پر عاید کیا گیا ہے۔ اس طرح بالواسطہ طور پر ایک کم عیار خود بینی اور خود تزئینی کی طلب اظہار کے صیغے میں خود بخود پیدا ہو جاتی ہے اور الفاظ کے تانے بانے سے ایک ایسی تصویر ابھرتی ہے جو مجروح ہے، اپنی جراحتوں کا بازار سجاتی ہے اور ہر آنے جانے والے سے کہتی ہے کہ ایک عالم درپے آزار ہے اور

ایک دنیا مجرم و گنہگار ہے۔ اس کے برعکس کومل خود کو بھی جرم و گناہ کی اس دستاویز میں شریک اور شامل دکھاتے ہیں۔

آپ اپنا ہدف بنتے ہیں، اپنے آپ سے پشیمان ہوتے ہیں اور ایک دنیا کی طرح خود کو بھی جواب دہ سمجھتے ہیں:

آسماں تک سلگتے ہوئے جرم کے شہر میں

چاٹتا ہوں لہو، ذائقے سے مگر میں پریشاں نہیں

چاٹتے ہو لہو، ذائقے سے مگر تم پریشان نہیں

میں جو زندہ ہوں میں کون ہوں

تم جو زندہ ہو تم کون ہو

---احمد آباد (نژادِ سنگ)

جرم کے اس شہر کے تمام مکیں ایک دوسرے کے ہم سفر تھے، خوف کی آگ کے بندھن میں ایک دوسرے سے جڑے ہوئے۔ شہر کا شہر اس آگ میں جل گیا۔ یہاں تک تو حقیقت اپنی سرگزشت سناتی ہے، سوال کا لمحہ اُس وقت سامنے آتا ہے جب اس شہر کے مکینوں میں ایک ننھے بچے کی تصویر اُبھرتی ہے:

وہ تو ننھا تھا، معصوم تھا

اس کو سورج کا یا چاند کا عکس سب نے کہا

وہ بھی جلنے لگا، وہ بھی بہتے لہو میں پگھلنے لگا

وہ تو ننھا تھا، معصوم تھا،

وہ مسیحا تھا، وہ آخری نوحہ تھا، اس کی تقدیر میں

مرگِ بیکار کیوں آج لکھی گئی

یہ بچہ انسانی رشتوں کا سب سے مستحکم استعارہ ہے کہ اس کے توسط سے حال اپنے مستقبل کا سراغ لگاتا ہے اور جرم کا یہ شہر ان رشتوں کے انہدام کا مرکز ہے، کومل کے نظامِ احساس کی سب سے

نمایاں اور نگاہ بخش حقیقت جس میں وہ تمام حقیقتیں جن کا تعلق شاعر کی روایت، تاریخ، تہذیب اور معاشرے سے ہے، خاموشی سے سما جاتی ہیں اور اس حقیقت کو ایک ہمہ جہتی حقیقت میں منتقل کر دیتی ہیں۔ نقطوں سے دائروں کا کام لینے کا یہ ہنر کومل کی شاعری میں ایک امتیازی بُعد کا اضافہ کرتا ہے۔

اس ضمن میں ایک اور معنی خیز واقعہ یہ ہے کہ کومل کی گذشتہ دس برسوں کی شاعری میں گھر کے مانوس استعارے بتدریج کم ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ نژادِ سنگ کی نظموں میں لہجہ براہِ راست کم ہے۔ اس عرصے میں کومل کی بیشتر کامیاب نظمیں منضبط، مانوس اور مادّی استعاروں کے حدود تعین سے نکلتی ہوئی ایسی نیم روشن فضاؤں کی متلاشی دکھائی دیتی ہیں جن کے عناصر کی قطعی اور دوٹوک توضیح و تعریف ممکن نہیں۔ ان میں رنگ آپس میں گڈمڈ اور لکیریں ایک دوسرے سے الجھتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں، ایک نیم تجریدی معنی آفرینی کے ساتھ:

(ابھی غیر دلچسپ ہو جائیں گے ہم)

ابھی تم زباں پر

سلگتی ہوئی ریت کا ذائقہ چند لمحوں میں محسوس کرنے لگو گے

ابھی میں زباں پر

کوئی خوبصورت فرشتہ صفت نام تنہائیوں میں نہیں لا سکوں گا

ابھی ذہن بیمار ہو جائیں گے سب

ابھی خواب لاچار ہو جائیں گے سب

فلک تک پہنچتے ہوئے ہاتھ بیکار ہو جائیں گے سب

---ایک نظم: ۱۹۶۵ء (سفر مدام سفر)

میں چور، چور اک عظیم گھاؤ تھا

وہ مجھ کو دستِ مہرباں میں سونپ کر

چلی گئی تو میں غنودگی کی بے کراں مہیب دھند میں بھٹک گیا

ہر ایک رہ گذر پہ گاڑیوں، بسوں کا کارواں امنڈ پڑا

عجیب انقلاب تھا، مری نظر کے سامنے

وہ ایک پل میں سب سپید ہو گئیں

سپید سب سپید، ان کے پہلوؤں، جبین اور پشت پر

صلیب کے نشان دفعتاً اُبھر کے آ گئے

--ایمبولینس: ۱۹۶۶ء (سفر مدام سفر)

درد رشتوں سے جب ماورا ہو گیا

اس کے چہرے کے سارے حسیں زاویے

اجنبی ہو گئے، دھند میں کھو گئے

ہر ملاقات جس کی خلش داستاں تھی، حماقت ہوئی

میں کہاں سے چلا تھا، کہاں آ گیا

دل کے آفاق پر

بے کراں فاصلوں کا امنڈتا ہوا ابر کیوں چھا گیا

--درد کا لمحۂ جاوداں: ۱۹۶۸ء (سفر مدام سفر)

میں صید آئنہ ہوں

جس کو اپنا عکس کہتا ہوں، وہ میرا دشمن پرکار

میرے قتل کی خواہش سے

چشم آئنہ میں مضطرب رہتا ہے روز و شب

وہ نور و تیرگی سے ماورا ہے/ اور میری آنکھ اس کے مرکزی خنجر پہ رہتی ہے

میں ہر پہلو میں اس کے روبرو ہوں

اس کے خاطر زندگی کے ایک لمحے کو مسلسل دوسرے سے منسلک کرتا ہوں
شاید سلسلہ بہتر عمل ہے، خواب منظر میں بدلتا ہے

-آئینہ (نژاد سنگ)

منظر میں بدلتے ہوئے خواب، فلک تک پہنچتے ہوئے ہاتھ، فاصلوں کا امنڈتا ہوا ابر، غنودگی کی بے کراں مہیب دھند، یہ تمام تصویریں حرکت پذیر اور سیال ہیں۔ اس نوع کی تصویروں کو اگر بچوں کا جلوس، ٹین کے طوطے، سرکس کا گھوڑا، خرگوش کا غم، ناریل کے پیڑ، کاغذ کی ناؤ اور اگلے برس کی بات جیسی نظموں کے تناظر میں دیکھا جائے تو کومل کے شعری سفر کی ایک نئی صورت حال اُبھرتی ہے۔ میں اس صورت حال کو کومل کے تخلیقی ارتقا کی ایک نو یافتہ منزل سے تعبیر کرتا ہوں۔ اس موڑ پر کومل کی شاعری ایک نئے ذائقے کا اور اُن کے مانوس، قدرے تکرار آمیز تجربے کی ایک نئی جہت کا احساس دلاتی ہے۔ اب حقیقتیں اشیا اور اسما کے حصار سے نکل کر ایک پُر پیچ اور بے نام فضا میں منتقل ہوتی ہوئی اور ایک نئے تخلیقی خاکے کو ترتیب دیتی ہوئی سامنے آتی ہیں۔ اس خاکے کے بیشتر نقوش ابھی تربیت و تعمیر کے مراحل سے گذر رہے ہیں اور تکمیل کے نقطے تک نہیں پہنچے۔ دوسرے لفظوں میں انھیں ایک ایسے عمل کا عکس کہا جا سکتا ہے جو جاری ہے۔ نژاد سنگ کی کئی نظموں مثلاً موت سے ماورا صرف انسان ہے، روزن، پہلا مسافر، آخری مسافر، حلقۂ آزار، اسیر خاک اور گریز اس ستارہ میں تجربے اور اظہار کی اسی نوعیت کے نشان ملتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہر سچے شاعر کی طرح اب کومل کی شعری حس بھی ترفع کی اس سطح تک پہنچ چکی ہے، جو معینہ ظواہر کی دسترس میں نہیں آتی اور اپنی اڑان کے لیے اُن آزاد اور بیکراں فضاؤں کی جانب سرگرم سفر ہے جہاں الفاظ اور استعارے یا اظہار کے تمام ضابطہ بند، محدود اور متعین سانچے پگھلتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں تخیل ایسے رنگوں میں ربط کا سرا ڈھونڈ نکالتی ہے جو بظاہر ایک دوسرے سے متصادم نظر آتے ہیں اور جہاں مفہوم تک رسائی کے لیے قاری کو لفظ کی ان دیکھی سطحوں تک اور تلازمات کی ایک اجنبی، انوکھی دنیا تک جانا ہوتا ہے۔ اکیلی سے احمد آباد تک کہیں بھی کومل نے اظہار کا وہ براہِ راست اور سہل الحصول طریقہ نہیں اپنایا ہے جو لفظ اور تجربے دونوں کی سخت اور کھردری جلد کے آر پار دیکھنے کے بجائے محض ان کی اوپری سطح کا پابند ہو کر رہ جاتا ہے، جب کہ اس قبیل کی موضوعاتی شاعری عمل کی اس محدودیت کا بجائے خود جواز بن سکتی تھی۔ نژاد سنگ کی شاعری مجموعی طور پر ایک ایسے داخلی منظر نامے کا عکس ہے جس کا مفہوم و مقصد اپنی ترسیل کے لیے قاری سے بھی اُس آنکھ کے کھلنے کا تقاضہ کرتا ہے جو دیکھنے کے ساتھ ساتھ سوچ بھی سکے اور مظاہر کو نئی شکلوں اور

زاویوں میں منتقل کرنے پر قادر بھی ہو۔ جانی پہچانی زمینوں سے ارتفاع کی کوشش کا نقطۂ عروج نژادِ سنگ کی ایک نظم پرندہ ہے جو محض اپنے بال و پر یا آنکھ کے ذریعہ اپنے پورے پیکر کا اظہار بن جاتا ہے اور اس طرح اپنے حقیقی وجود کو ایک تحیر آمیز اور حرکت پذیر استعارے میں ڈھال دیتا ہے، جو اونچائیوں سے اُس دنیا کا نظارہ کرتا ہے جہاں:

ہجومِ سنگ و آہن میں

کوئی آواز دیتا ہے کوئی آواز سنتا ہے

مگر آواز سے آواز کا رشتہ نہیں ہوتا

مگر آواز سے آواز کا ہر سلسلہ بیکار ہوتا ہے

اور شاعر خود اپنے آپ سے اپنی روح کے خلا میں بھٹکتے ہوئے پرندے کو دیکھ کر پوچھتا ہے کہ:

یہ منظر تیرتا ہے آب جو میں، ہائے! لیکن اجنبی کیوں ہے

میں منظر ہوں، تسلسل ہوں

مگر میں اجنبی کیوں ہوں

یہ فرشِ آب و گل میرے لیے اک سلسلہ کیوں ہے؟

پرندہ آسماں کی نیلگوں محراب کے اُس پار جاتا ہے

پرندہ فاصلہ کیوں ہے؟

پرندہ ماورا کیوں ہے؟

یہ الجھن، تجسس اور سوالوں کا طویل تر ہوتا ہوا سلسلہ کومل کی شاعرانہ شخصیت کو اُس اضمحلال سے ہم کنار کرتا ہے جو اس کے حواس کی سرگرمی اور فعلیت کا سبب ہے۔ مناظر اور مظاہر چاہے خارج کی سطح پر اُبھریں، شاعر کے باطن کی بساط پر اپنی پیچیدگی اور تحرک کے باعث اتنے دھندلے اور پراسرار دکھائی دیتے ہیں کہ کومل کی شاعری میں ایک ازلی معمے کی مثال بن گئے ہیں۔ کومل کی بصیرت اُن کے باہمی ربط کی متلاشی ہے اور اس بنتے اور بگڑتے ہوئے، بکھرتے اور پھیلتے ہوئے منظر نامے کی حدیں ڈھونڈ رہی ہے۔ یہ تلاش اُسے اپنی زمین اور زماں کے متعین دائروں سے

نکال کر اس گہرے اور مہیب خلا کی جانب بھی لے جاتی ہے جس میں حقیقتوں کے صد ہا دائرے کھوئے گئے ہیں۔ اس طرح آسماں کی نیلگوں محراب کے اس پار بھی اسی فرشِ آب وگل کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں اور روح کا دائم المضطرب پرندہ جسم و جاں کی حدیں چھوڑ کر اس سلسلے کے ساتھ ساتھ اپنے سوالوں میں گم ہے۔ کومل کا اندوختہ یہی سوالات ہیں کہ وہ شاعر ہے۔ رہے جواب تو اُن کا سرا دانشِ حاضر سے طلب کیجیے۔

☆☆

# کمار پاشی

## (ایک نامراد نسل کا نوحہ گر)

''نامراد نسل کا نوحہ'' کمار پاشی کی ایک بہت پرانی نظم ہے، اس کی شاعری کے ابتدائی دور کی یادگار۔ اس نظم کے کچھ مصرعے اس طرح ہیں کہ:

نہ راستوں کا تعین، نہ منزلوں کا پتہ
فلک فلک ہے سیاہی، زمیں زمیں کہرا
نہ رنگ رنگ مناظر، نہ موسموں کی خبر
خلا میں گونج رہا ہے، ہواؤں کا نوحہ

~~~~~~

نہ انتظار کسی کا، نہ اعتبار اپنا
نگل گیا ہے سبھی کچھ سیاہیوں کا بھنور
کہ کھا گیا ہے سبھی کو شراپ روحوں کا
~~~~~~

اس نظم کی اشاعت کا زمانہ اور پاشی سے میرے براہِ راست تعارف کا اور ملاقاتوں کا دور قریب قریب ایک ہے۔ آج سے کوئی پینتیس برس پہلے، جب پاشی کا نام "پرانے موسموں کی آواز" کے ساتھ اردو کی نئی شاعری کا اُفق پر اچھی طرح روشن ہو چکا تھا، اس وقت بھی پاشی کی آواز اپنے تمام ہم عصروں سے مختلف اور جاذبِ توجہ تھی۔ وہ شعر اس طرح کہتا تھا جیسے رات گئے کوئی قصہ سنا رہا ہو۔ اسرار اور ابہام کی ایک مستقل کیفیت اس آواز کی ہم رکاب تھی۔ پاشی نئے عہد اور نئے انسان کی بات کرتا تھا، مگر ایک پرانے، آزمائے ہوئے لہجے میں۔ ایسا لگتا تھا کہ ان گنت جگوں پر پھیلی ہوئی دیومالاؤں نے اس پر اپنے تمام راز کھول دیے ہیں۔ تقریباً انہی دنوں (۶۸۔۱۹۶۷ء) میں نے پاشی کی شاعری پر ایک مضمون لکھا تھا جو 'اوراق' لاہور میں شائع ہوا۔ اس مضمون کا اختتامیہ یوں تھا کہ----

> "مجھے پاشی کی شاعری بے حد عزیز ہے اور اسے پڑھتے یا سنتے وقت میں نے اس سے بہت گہری رفاقت اور جذباتی ہم آہنگی کا احساس اپنے اندر پایا ہے۔ خلائی عہد کی باتیں کرتے وقت بھی وہ مجھے اپنی زمین سے دور نہیں لے جاتا اور اپنے تہذیبی وفکری ورثے کی قدر و قیمت کا نیا شعور اور اس کے لیے گہرے پیار کا احساس جگاتا ہے۔ مجھے اور میرے عہد کو پاشی کی یہ دین آنے والے ہر زمانے میں قدر کی نگاہوں سے دیکھی جائے گی۔"

پاشی کی زندگی ایک شعلۂ مستعجل ثابت ہوئی۔ اپنے ممتاز ہم عصروں میں اس نے شاید سب سے کم عمر پائی لیکن اس کی شاعری اپنے مرموز آہنگ، رفعت اور جلال کی کیفیت سے بھرے ہوئے لہجے، اپنی فکری جہتوں، اپنے گہرے گمبھیر تجربوں اور اپنے گھنے تاثر کے اعتبار سے آج بھی بے مثال کہی جاسکتی ہے۔ نئی حسیت کی نمائندگی کرنے والے شاعروں کی دوسری صف (پہلی صف خلیل الرحمٰن اعظمی، منیب الرحمٰن، عمیق حنفی، قاضی سلیم، باقر مہدی، محمد علوی، بلراج کومل پر مشتمل تھی) میں اپنے امکانات کے لحاظ سے پاشی کی شاعری نمایاں ترین حیثیت رکھتی تھی۔ اس کی حسیت میں جو غیر معمولی وفور، جو شدت، جو حیران کن وسعت اور دیوانگی کی حدوں کو چھوتی ہوئی جو گم شدگی دکھائی دیتی ہے، اس کے حساب سے پاشی کی تخلیقیت کو شاید اسی طرح تیزی سے جل بجھنا چاہیے تھا۔ گہرے تجربوں، کیفیتوں اور محسوسات کا بوجھ اُٹھانے والے کئی ادیب اور فن کار اسی طرح کی غیر مرتب زندگی اور ایسی ہی اچانک موت سے دوچار ہوئے ہیں۔

پاشی کی شاعری کا ایک وصف جو اپنے پڑھنے والے کو سب سے پہلے متوجہ کرتا ہے، اس کا شخصی عنصر اور نجی آہنگ ہے۔ اس کی نظموں میں عام طور پر اور غزلوں میں کہیں کہیں، ایسی مثالیں مل جاتی ہیں جن پر اس کے ذاتی لہجے، ادراک اور تجربے کی چھاپ بہت گہری ہے۔ ہر عہد کی رسمی شاعری کی طرح، نئی حسیت کی نمائندگی کرنے والے بیشتر شاعروں کے یہاں بھی مستعار تجربوں، پامال اور رسمی مضامین، آزمودہ اصطلاحوں اور اظہار کے پیش پا افتادہ سانچوں کا چلن عام ہے۔ بدھ نے کہا تھا کہ صرف دوسروں کی کہی ہوئی (یا لکھی ہوئی) باتوں کو دوہرانا ایسا ہی ہے جیسے کوئی گلہ بان دوسروں کے مویشی چرا رہا ہو۔ پاشی کی شاعری میں بھی معاصر عہد کی زندگی اور شاعری سے تعلق رکھنے والے مضامین اور واردات کا بیان بے شک مل جاتا ہے۔ مگر پاشی کی خوبی یہ ہے کہ رسمی اور عام تجربوں پر بھی وہ ایک منفرد، نجی گہرا رنگ چڑھا دیتا ہے۔۔۔ لہٰذا اس کے اظہار و بیان کا حصہ بننے والا ہر خیال، ہر تجربہ اس کا اپنا خیال اور اپنا تجربہ بن جاتا ہے۔ 'خواب تماشا' کی ایک نظم 'طلسم آب' میں اس نے کہا تھا:

عذاب مرگ میں نہ تھا، کسی سراب میں نہ تھا
لکھا گیا تھا میں، مگر کسی بھی باب میں نہ تھا
پڑھا گیا تھا میں، مگر کسی کتاب میں نہ تھا
جو آگ گردشوں میں تھی
جو زندگی تہوں میں تھی
جو تیرگی صفوں میں تھی
وہ میرے دائرو ں میں تھی
وہ مجھ میں تھی!

یوں بھی، پاشی کے بنیادی رویے پر ایک طرح کی ذاتی اور وجودی گرفت کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ وہ اپنے حوالے سے دنیا کو دیکھتا ہے اور دنیا کے حوالے سے اپنے آپ کو۔ گویا کہ احساس اور جذبے کا سفر چاہے جہاں سے شروع ہو، یہ سارا سلسلہ بہر حال ایک شخصی سیاق کا پابند ہوتا ہے۔ 'ایلینا پا کا زوال' پاشی کے یہاں صرف گرد و پیش کے انسانی معاشرے کا زوال نہیں ہے، اس میں خود اپنی بربادی اور انحطاط کا قصہ بھی چھپا ہوا ہے:

زوالِ شب کا ہر منظر ہے مجھ میں

میں سورج سے بھی پہلے جاگتا ہوں

تمام عمر رہا ہوں میں جسم میں محصور

تمام عمر کٹی ہے مری سزا کی طرح

اسی صورتِ حال نے پاشی کی شاعری میں اُداسی کے مستقل احساس سے بوجھل، ایک گھنے اور گمبھیر لہجے کو راہ دی ہے۔ یہ لہجہ اس کی نظموں میں زیادہ کھل کر سامنے آیا ہے لیکن اس کا اثر اس کی غزل کے شعروں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔۔۔

کیوں نہیں چلتے کہ جانا ہے بہت دور ابھی

کیوں یہاں رک گئے بیکار تماشا بن کر

~~~~~~

جو کچھ نظر پڑا مرا دیکھا ہوا لگا

یہ جسم کا لباس بھی پہنا ہوا لگا

~~~~~~

چھپتا پھرتا ہوں اپنے آپ سے میں

کوئی پوچھے تو کچھ بتا نہ سکوں

~~~~~~

آیا بسنت پھول بھی شعلوں میں ڈھل گئے

میں نے انھیں چھوا تو مرے ہاتھ جل گئے

~~~~~~

اس شاعری کا رخ زمین سے آسمان کی طرف ہے، مظاہر کی دنیا سے خلا کی طرف۔ اسی لیے پاشی کی شاعری میں ایک واضح اساطیری ماحول ملتا ہے۔ اس نے ایک نئی دیومالا لکھنے کی کوشش کی ہے، اس

انسان کی دیومالا جو پرانے آدرشوں اور عقیدوں کی دولت سے محروم ہے، بے بس ہے، نہتا اور کمزور ہے۔۔۔

جو کچھ بھی تھا
وہ سب کالک میں ڈوب گیا
جو کچھ بھی ہے
وہ رفتہ رفتہ رنگ بدلتا جاتا ہے

۔۔۔خواب تماشا

یہ چاند، یہ سورج، سیارے
یہ منظر منظر نظارے
اک خواب ہے سوئے آدمی کا
جو سویا ہے
شاید تنویم کے زیر اثر
جانے کتنے اندھے، کالے،
انجان برس

۔۔خواب تماشا

یہ چند اوصاف ایسے ہیں جو پاشی کو اپنے ہم عصروں سے ہی نہیں، نئی شاعری کی پوری روایت کے پس منظر میں بھی ایک مختلف حیثیت دیتے ہیں۔ اس کی شاعری نئے پن کی عمومی پہچان یا نیا پن پیدا کرنے کی شعوری کوشش کرنے والوں سے اسے چپ چاپ الگ کر دیتی ہے۔ نئے اور پرانے کے رسمی فرق کے بجائے اس شاعری کے واسطے سے ہم ایک ساتھ کئی زمانوں کو اپنی گرفت میں لیتی ہوئی حسیت کے مسئلوں تک پہنچتے ہیں۔ پاشی جب اس طرح کی باتیں کرتا ہے کہ:

یہ کس کا خواب تماشا ہے
میں جس میں زندہ شامل ہوں

جو سچ پوچھو تو میرا دکھ تنہائی نہیں
کچھ اور ہی بات ہے جس سے دل گھبرایا ہے

یا یہ کہ:

تمام عمر رہا ہوں میں جسم میں محصور
تمام عمر کٹی ہے مری سزا کی طرح

~~~~~~

جو کچھ نظر پڑا مرا دیکھا ہوا لگا
یہ جسم کا لباس بھی پہنا ہوا لگا

~~~~~~

کیوں نہیں چلتے کہ جانا ہے بہت دور ابھی
کیوں یہاں رک گئے بیکار تماشا بن کر

تو ایسا لگتا ہے کہ پاشیؔ صرف اپنے آپ کو یا صرف اپنے زمانے کو نہیں بلکہ انسان کے وجود سے وابستہ پوری تاریخ، تہذیب کے پورے سفر پر سوالیہ نشان ثبت کر رہا ہے اور ایسی اُلجھنوں میں گرفتار ہے جو ہر عہد کی زندگی کو درپیش رہی ہیں۔ یہ ایک انوکھی ''ولاس یاترا'' کا بیان ہے، ایک عجیب وغریب اوڈیسی جس کے مرکز میں ہماری ہستی کے بنیادی سوالوں کا نقشہ جما ہوا ہے۔ پاشیؔ نے اپنی دنیا کو ایک نئے ویدانتی کی نگاہ سے دیکھا۔ اسی لیے اس کے مجموعی طرزِ احساس پر ہمیں کبھی کبھی ایک نئی ''وچن مالا'' کا گمان ہوتا ہے۔ افسوس کہ اس مالا کے منکے اچانک اتنی جلدی بکھر گئے۔۔۔

☆☆

# زبیر رضوی

## (علی بن متقی رویا)

زمانے کی طرح انسان بھی ایک ساتھ کئی موسموں میں سانس لیتا ہے۔ زبیر رضوی کو میں پچھلے بیس برسوں سے جانتا ہوں۔ علی بن متقی سے ملاقات نئی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ زبیر نے ایک زمانے تک کسی کو علی بن متقی کی ہوا بھی نہیں لگنے دی جب کہ علی بن متقی کا یہ سایہ زبیر کی اپنی شخصیت سے کہیں زیادہ لمبا ہے۔ علی بن متقی نے جتنے جنگلوں کی خاک چھانی تھی، زبیر کی عمر شاید اس کا حساب نہیں کرسکتی۔ جبھی تو چپ چپاتے ایک ایسی انہونی اور بڑی واردات ہوگئی۔ لوگوں کو ہوش اس وقت آیا جب علی بن متقی کے نام ونسب کی جستجو اُنہیں زبیر رضوی تک لے آئی۔ گویا کہ یہ ایک سفر تھا اونچے آسمانوں سے خاک وخطا کی اس وادی کی طرف جس کی حدیں متعین اور معلوم ہیں۔ اس سفر میں وقت اپنا آغاز ایک انجانے نقطے سے کرتا ہے اور اپنے انجام کی خبر دینے کے لیے اس علاقے سے گزرتا ہے جس پر ہم سب متصرف ہیں۔

پہلے پہل مجھے یقین نہیں آیا۔ زبیر کی شاعری سننے میں اچھی لگتی تھی۔ اس میں کچھ کرشمہ زبیر کے ترنم

کا بھی تھا۔ یہ شاعری کبھی کبھار پڑھنے میں اچھی لگتی تھی، اپنی جانی پہچانی کائنات اور اس کی ترکیب میں شامل ایک مانوس عنصری سادگی کے سبب۔ لہر لہر ندیا گہری سے خشتِ دیوار اور مسافتِ شب تک، اس دنیا کے قرینے اور اس میں جینے کے آداب واطوار کم بیش ایک جیسے تھے، تحیر اور کسی طلسم آمیز تفکر کی غیر متوقع جہات سے یکسر عاری۔ یہ دنیا خود کار بے ساختگی کے ساتھ ہماری اپنی دنیا میں جذب ہو جاتی تھی۔ ذہن اور حواس اچانک ضرب کی زد سے محفوظ رہتے تھے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہوا کہ ملال یا آسودگی کی ایک لہر آئی اور پل دو پل کو ٹھہر کر گم ہو گئی۔

مجھے یہ بات معلوم تھی کہ زبیر کا تعلق امروہہ کے ایک ممتاز دینی خانوادے سے ہے۔ امروہہ سے دو ایک بار گزر رہا تو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگی کہ مکاں کے دائرے اور ہر علاقے میں وقت کی حیثیت الگ الگ ہوتی ہیں۔ طبیعی پس منظر کے ساتھ وقت کی نوعیتیں ہی نہیں بدلتیں، اس کے حدودِ اقتدار بھی گھٹتے بڑھتے رہتے ہیں۔ وقت کہیں غالب دکھائی دیتا ہے، کہیں مغلوب۔ کچھ آبادیوں میں وقت کا دائرہ پھیل جاتا ہے اور اُسکی اُڑان کا ساتھ دیتے دیتے آنکھیں ہلکان ہو جاتی ہیں، لیکن کہیں یہ بھی ہوتا ہے کہ وقت کی رفتار اس درجہ ست ہوتی ہے جس پر ٹھہراؤ کا گمان ہو۔ آم کے پُرانے باغوں، پرانی حویلیوں، مسجدوں اور امام باڑوں سے لبالب بھری ہوئی امروہہ کی اس بستی میں بھی وقت کی ایک علیحدہ کائنات ہے، اپنے عہد کی عمومی کائنات سے بہت مختلف، بہت خاموش اور خواب آثار۔

زبیر نے اس بستی میں بچپن اور لڑکپن کے کچھ سال گزارے تھے۔ یہاں سے نکل کر حیدر آباد پھر دلّی میں زندگی بسر کرنا وقت کی ایک نئی کائنات میں سفر کرنے کے مترادف تھا۔ کم عیار آدمی زمان و مکاں کی نئی کائنات میں ڈوب جاتا ہے۔ باطن کی اساس مستحکم ہو تو کسی نئی کائنات سے وابستگی کے بعد پُرانے وقتوں کی دنیا سے رشتے منقطع نہیں ہوتے۔ آدمی سطح کے اوپر تیرتے ہوئے بار بار مڑ کر پیچھے دیکھتا ہے اور اپنی پہچان سے غافل نہیں ہوتا۔ کبھی گم شدہ اُس کے لیے موجود کی مثال ہوتا ہے کبھی موجود غائب کی مثال۔ یہ ایک بھول بھلیاں کی سی صورت ہوتی ہے جہاں راستے یاد نہیں رہتے۔ ذہن کی تختی پر کوئی نشان مرتسم ہوتا ہے تو یہ کہ سفر کا سلسلہ شروع کہاں سے ہوا تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ آنکھوں میں کوئی اُلجھن نمودار ہوتی ہے تو اس بات کی کہ کس طرف جانا تھا اور کدھر آن پہنچے۔

''پرانی بات ہے'' کے سلسلے کی تمام نظمیں اسی لیے مجھے اپنے ماضی و حال میں ایک ساتھ پیوست دکھائی دیتی ہیں۔ یہ ایک نیا اور نامانوس اسلوب تھا تجدد پرستی کے پروردہ ان تمام اسالیب کے مقابلے میں جو اپنی تکرار کی بنا پر پرانے ہو چکے تھے۔ اس معاشرے میں جہاں رات، دن کی غلام بن چکی ہو اور وہ ساری کہانیاں جن کا رشتہ رات سے ہے ایک ایک کر کے آنکھوں سے اوجھل ہوتی جاتی ہوں، انھیں اپنے حاضر کے حوالے سے از سرِ نو دریافت کرنا اپنی ذات میں سفر کرنا ہے۔ اس اعتبار سے زبیر کی یہ نظمیں بہت شخصی یا اس عہد کے محاورے کے مطابق وجودی ہیں کہ ان کے واسطے سے اثبات اپنے نفس کا ہوتا ہے یا اس کائنات اصغر کا جو بے حد و حساب پھیلی ہوئی کائنات میں بس ایک ننھی سی اکائی ہے۔ مگر وجود کی کائنات معین اور محدود ہوتے ہوئے بھی چہار سمتوں میں پھیلتی جاتی ہے، بشرطیکہ خودنگری حواس کا آسیب نہ بن جائے اور اپنے ہونے کا شعور گرد و پیش کی دنیا سے لاتعلقی کا بہانہ نہ بن جائے۔ مجھے اسی لیے شاعری یا تخلیقی اظہار کے حوالے سے شخصی واردات میں کوئی بڑا تصادم نظر نہیں آتا۔ شخصی تجربہ اتنا وسیع المعنی ہے کہ نہ جانے کتنے غیر شخصی تجربے، احساسات، مظاہر اور مناظر آپ ہی آپ اس میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ آدمی حافظے کے اعتبار سے غبی اور بصیرت کے لحاظ سے ضعیف نہ ہو۔

ٹرلنگ نے کہا تھا کہ ماضی کا احساس حال کی تخلیقی سرگرمی کے لیے ایک بنیادی قوتِ متحرکہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ احساس ہمیں اپنے حصار سے رہائی کی راہ دکھانے کے علاوہ ہمیں اپنی شخصیت کے غائب اور موجود، معلوم اور نامعلوم حصّوں سمیت، ہمارے ہونے کی خبر بھی دیتا ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو زبیؔر کی یہ نظمیں میرے لیے مسئلہ نہ بنتیں۔ دوستوں کی آپ بیتی میرے لیے اسی صورت میں دلچسپ ہوتی ہے جب بہ حیثیت سامع یا قاری میں اپنے حواس کی وساطت سے اس تجربے میں شریک ہو سکوں، ورنہ تو پھر اچھی سے اچھی کہانی بھی بالآخر اکتاہٹ کا احساس پیدا کرنے لگتی ہے۔

'پرانی بات ہے' نظموں کے سلسلے کی پہلی نظم آئی تو ایک انوکھی کیفیت سامنے لائی۔ یہ ایک وسیلہ تھا زبیر سے آگے اُن چہروں تک رسائی کا جو گم ہوئے پر بھی اپنی موجودگی سے ایک طرح کے مستقل روحانی خسارے کا احساس دلاتے ہیں۔ ایک مہیب، متشدد، مہلک انحطاط جس کی حدیں افراد کے ساتھ ساتھ ایک پورے اجتماعی نظام کے گرد پھیلتی گئیں، نظموں کے اس سلسلے کا بنیادی موضوع

ہیں۔ یہ نظمیں حال کے ملبے سے رینگتی ہوئی نکلتی ہیں، ماضی کی سمت جاتی ہیں پھر اپنی اصل کی طرف آتی ہیں۔ آخری نظم کا قصہ جو اس پُر پیچ و پُر اسرار کہانی کا اختتامیہ بھی ہے اور قصہ گو کے انجام کا اشاریہ بھی، حال کی متلاطم سطح میں جذب ہوتے ہوئے زمانوں کے حشر سے پردہ اُٹھاتا ہے گویا کہ کہانیوں کا دور ختم ہوا۔ اب اس کی جگہ ان حقیقتوں نے پاؤں جما لیے ہیں جن کی کہانی کبھی آئندہ لکھی جائے گی۔

ستائس راتوں کے اندھیرے میں روشن چہرہ کہانیوں کے اس سلسلے کے مرکزی کردار، قصہ گو کا ہے۔ یہ زبیرؔ کا اپنا چہرہ ہے۔ سات رنگ، کراچی، فروری ۱۹۶۲ء میں ''صحرا صحرا گلشن گلشن'' کے عنوان سے زبیرؔ کا ایک مضمون، پھر ''پرانی بات ہے'' والی نظموں کے حوالے سے زبیرؔ کے بعض بیانات میرے سامنے ہیں۔ وہ ذات کی آسودگی جو مجھے اس مضمون میں یا نظموں کے اس سلسلے کی بابت زبیرؔ سے بات چیت میں دکھائی دی تھی، اگر یہ نظمیں لکھتے وقت بھی زبیرؔ پر مسلط ہوتی تو مجھے اندیشہ ہے کہ یہ نظمیں تباہ ہوگئی ہوتیں۔ شاعری کا واحد متکلم چاہے آپ بیتی کے بیان کا بہانہ ہو اور اس صیغے کے استعمال سے فرضی بات بھی خواہ کتنی ہی سچی کیوں نہ محسوس ہو، ذرا سی بے احتیاطی اس معاملے میں شاعر اور شاعری دونوں کا حلیہ بگاڑ دیتی ہے۔ ان نظموں میں علی بن متقی زبیرؔ کی اپنی ذات کا پرتو ہے، لیکن زبیرؔ سے الگ، وقت کے ایک دوسرے منطقے پر کھڑا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود زبیرؔ کی ذات اور علی بن متقی کے وجود میں ہم آہنگی کی کئی شہادتوں کے باوجود ایک دوری در آئی ہے۔ ان نظموں میں یہ دوری ایک طرح کی فنی حکمت عملی کی حیثیت رکھتی ہے، قرب میں بُعد کا احساس پیدا کرتی ہے اور شخصی واردات کو بھی ایک غیر شخصی واردات کا آہنگ عطا کرتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہاں شاعر کی اپنی ہستی زیادہ سے زیادہ ایک تماشائی کی ہے۔ علی بن متقی بھی ہر چند کہ تماشائی ہے لیکن مجموعی طور پر اس تماشے میں شامل ہے جس کے قصے زبیرؔ نے نظموں کے اس سلسلے میں پروئے ہیں۔ ''پرانی بات ہے'' سے شروع ہوتے ہی ہر قصہ حقیقت کی بساط سمیٹ دیتا ہے اور ہمیں ان واقعات کی طرف لے جاتا ہے جن کے گرد گزری ساعتوں کی دھند پھیلی ہوئی ہے۔ یہ گزری ہوئی ساعتیں گم شدگی اور موجودگی کے فرق کو بے حقیقت ٹھہراتی ہیں کہ گزر جانے کے باوجود ان کی حرارت ابھی ختم نہیں ہوئی اور زبیرؔ کے حواس کی سرزمین ان سے ابھی بھی آباد ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ گزری ہوئی ساعتوں کا طلسم جیتی جاگتی کہانیوں، واقعات، بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ واضح

تاریخی حوالوں کو بھی تاریخ کے دائرے سے نکال کر تخیل کی غیر معین، غیر محدود اور مبہم سطح تک پہونچا دیتا ہے۔

یہاں یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ زبیؔر نے ان نظموں میں واقعات اور واردات کی جن سچائیوں سے پردہ اٹھایا ہے، وہ ہمارے اپنے عہد کی سچائیاں ہیں۔ ان سچائیوں کے روپ بدل گئے ہیں، کچھ اس لیے بھی کہ یہ سچائیاں ابھی متحجر نہیں ہوئیں اور ہمارے حال یا حاضر کی مجموعی واردات کا قصہ ہیں۔ اور کچھ اس لیے کہ زبیؔر نے نئی سچائیوں کے اظہار و انکشاف کا وسیلہ بھی پرانے علائم اور استعاروں کو بنایا ہے۔ 'سوادِ مشرق کا ایک شہر'، 'بنی قدوس کے بیٹوں کا نوحہ'، 'پانی کی بشارت'، 'اصحابِ گریہ' اور 'حسن بن کوزہ گر کی سوداگری'، 'بنی عمران کے بیٹے اور اُن کی عیاشیوں کے قصے'، 'نسب زادوں کی مہمات'، 'پھر گورکنوں کی کہانی'، یہ ہیں طلسماتی فضا کے وہ تار و پود جہاں دوٹوک سچائیاں کہانیاں بن گئی ہیں۔ ان کہانیوں کا مجموعی تاثر زوال کا ہے جس نے ماضی و حال کی حدیں ملادی ہیں۔ کل اور آج ایک ہوگئے ہیں۔ زبیر کا شاعرانہ ادراک اسی لیے روحانی خسارے کے احساس سے بوجھل ہونے کے باوجود اس احساس کی ہلاکت سے محفوظ دکھائی دیتا ہے۔ یہاں زبیؔر نے اپنے ادراک کا دفاع بڑی ہوشیاری کے ساتھ کیا ہے۔ زبان، لب ولہجہ، بیان کے اسالیب، علائم اور استعارے، تاریخی حوالے اور واقعات سب کے سب ایک بظاہر سادہ لیکن سیال سطح پر قائم ہیں اور اپنی دور بینی کے باوجود ایک طرح کی معروضیت کا تاثر باقی رکھتے ہیں۔

بنیادی اعتبار سے یہ کہانی مشرق کی ہے۔ وہ زوال جو ہمہ جہت اور ہمہ گیر ہے، اس تناظر میں مشرق و مغرب کا امتیاز بے معنی ہے، تاہم ان نظموں کے حوالے سے یہ بات یوں اہم ہو جاتی ہے کہ زبیؔر نے اپنے تجربے کی دریافت اور اس کا اظہار اپنے فطری سیاق میں کیا ہے۔ نوحے، مناجاتیں، وضو کے لوٹے، مجلسرائیں، کنیزیں، خدام، چوپال، الاؤ، الاؤ کے گرد دور دور تک پھیلا ہوا سناٹا، کبوتروں کی آواز اور اُن کے پروں کی سہادینے والی پھڑپھڑاہٹ، ان نظموں میں رنگوں کی صورت سامنے آتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ہر رنگ کی ایک اپنی مخصوص منطق ہوتی ہے اور ایک منفرد، ذہنی، جذباتی اور تہذیبی فضا، اگر اس سے تیار ہونے والی تصویر کا تناظر شاعر کے ذہن میں پہلے سے واضح اور روشن ہو۔ زبیؔر نے اس معاملے میں قیاس آرائی کی کوئی گنجائش نہیں چھوڑی ہے اور پہلی ہی نظم میں علی بن متقی کا تعارف اس طور پر کروایا ہے کہ ہم ایک فرد ہی نہیں اس فرد کی اپنی

ہستی سے وابستہ کائنات اور اس کائنات کی مخصوص اور منفرد روح سے بھی متعارف ہوجاتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ یہ نظمیں ایک لمبی داستان کا بدل ہی نہیں اس کا اشاریہ بھی ہیں، کیوں کہ زبیرؔ نے یہ داستان نظموں کے واسطے سے سنائی ہے، جن میں جتنا کچھ کہا جاسکا ہے، اس سے زیادہ اَن کہا رہ گیا ہے۔ اور وہ جوان کہارہ گیا ہے اس کے لیے علی بن متقی کی واپسی ضروری ہے۔ مگر مسئلہ یہ ہے کہ زبیرؔ کے حواس، ادراک اور تخیل کی کمند کیا ایک بار پھر اس انوکھے انجان اور اسرار آمیز منطقے تک پہنچ سکے گی جس کی تہہ سے علی بن متقی کا ظہور ہوا تھا؟

یہ نظمیں ہمارے عہد کے طرزِ احساس اور فکری ضابطوں کے ساتھ ساتھ خود زبیرؔ کے لیے بھی ایک چیلنج بن گئی ہیں۔

☆☆

# شہریار

## (حاصلِ سیر جہاں)

اشعار کے پانچ چھوٹے چھوٹے مجموعوں کی اس ایک کتاب کا نام شہریار نے ''حاصلِ سیر جہاں'' رکھا ہے۔ اپنے آپ میں یہ نام ایک بلیغ استعارہ، ایک شعری بیان بھی ہے۔ مطلب یہ کہ چاروں سمتوں میں چاہے جہاں تک ہو آؤ، لوٹ کر آخر میں اپنی ہی ہستی کے مرکز پر آنا ہوگا۔ بہ قول سورداس: ''جیسے اُڑ جہاج کا پنچھی پھر جہاج پر آئے۔'' بہت دنوں پہلے سوامی رام کرشن پرم ہنس کی وچن مالا میں ایک کہانی پڑھی تھی جس کے واسطے سے سوامی جی نے اپنے شردھالوؤں کو یہی بتایا تھا کہ پورب پچھم اتر دکھن، تمام دشاؤں میں بھٹکنے کے بعد بالآخر ہم اپنی ہی طرف واپس آتے ہیں۔ میر صاحب کے مطابق:

غلط تھا آپ سے غافل گزرنا
نہ سمجھے ہم کہ اس قالب میں تو تھا

تو عرض یہ کرنا ہے کہ روایتی تصوف سے الگ، نئی شاعری کے محرک اور میلان میں ایک نئی مذہبیت کا تصور بھی چھپا ہوا ہے۔ جس کا خمیر ایک طرح کی غیر رسمی وجودی فکر پر مبنی حسیت سے اُٹھا ہے۔

شہر یار کے اشعار کی پہلی کتاب 'اسم اعظم' ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ اُن دنوں اس میلان کی لَو تیز ہونے لگی تھی، کچھ تو ترقی پسندی کے اجتماعی مزاج کے ردِّعمل کی شکل میں، اور کچھ ایک گہرے اندوہ پرور احساسِ شکست کے نتیجے میں۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کا مجموعی ماحول، انسان کی Irrationality (عدم تعقّل) اور ازلی وابدی تنہائی کا احساس، ترقی یافتہ یورپ سے پسماندہ ہندوستان تک ایک راہِ نجات کی تلاش میں تھا۔ اُس وقت کی صورت حال کا کچھ اندازہ ۱۹۶۵ء کے آس پاس رونما ہونے والی تخلیقی سرگرمیوں اور نئی حسیّت کو فکری اساس مہیا کرنے والی بعض کتابوں کے عنوان سے لگایا جاسکتا ہے۔ مجھے یاد ہے کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کا دوسرا شعری مجموعہ 'نیا عہد نامہ' چھپا تو راہی معصوم رضا نے ایک مضمون میں اس بات کا بہت مذاق اڑایا کہ نئے شاعر پر اب نئے عہد نامے وارد ہوتے ہیں اور اسے ایک نئے اسم اعظم کی تلاش ہے لیکن نئی حسیّت سے اختلاف اور ایک نیا شعری محاورہ وضع کرنے والے شاعروں کی صلاحیت سے انکار کے باوجود ادبی منظر نامہ تو بہر حال تبدیل ہو رہا تھا۔ ہندوستان کی مختلف علاقائی زبانوں کے ساتھ ساتھ ہمارے نئے شعرا کا مکالمہ مغرب سے بھی جاری تھا۔ تھیوریز کی باتیں کم ہوتی تھیں۔ نیا شعر اور نیا فکشن پڑھنے اور اسے اپنے احساسات میں جذب کرنے کا میلان زیادہ تھا۔ ہندوستان میں رسالہ 'شب خون' کی اشاعت بھی انہی دنوں شروع ہوئی۔ گنس برگ نے ہندوستان کا سفر کیا۔ گریگری کورسو، جارج میکبتھ، فرلنگ ہٹی کی کتابیں ہمارے یہاں بھی چھپنے لگیں۔ گنس برگ کی طویل نظم Howl کے بعد اردو اور دوسری ہندوستانی زبانوں میں طویل نظم کے چلن نے زور پکڑا۔ ملِئے رائے چودھری کی نظم 'زخم' اور عمیق حنفی کی 'سند باد' کو ایک نئے ادبی منشور کے طور پر بھی دیکھا گیا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، باقر مہدی، عمیق حنفی، شمس الرحمٰن فاروقی، بلراج کومل کے مضامین، 'شب خون' (الہ آباد) صبا (حیدر آباد)، 'کتاب' (لکھنؤ) 'آئینہ' (بمبئی) کے مباحث اور مذاکروں میں جن میں سجاد ظہیر، سردار جعفری، سید احتشام حسین سے لے کر نئے لکھنے والوں تک ایک سی سرگرمی کے ساتھ شریک ہوتے تھے، بیسویں صدی کی ساتویں دہائی کے مزاج اور ماحول کا صاف پتہ دیتے ہیں۔ نسیم ایزیکیل بمبئی سے Poetry India نکالتے تھے جس میں شمال اور جنوب کی مختلف زبانوں کے ساتھ اردو کے نئے شاعروں کا کلام بھی چھپتا تھا اور اس سے یہ اندازہ بھی ہوتا تھا کہ تمام زبانوں کے نئے شعرا کے ساتھ اردو کا نیا شاعر بھی ایک نئی سطح پر اپنے آپ سے اور اپنے زمانے سے ہم کلام ہے۔ یاد کیجیے کہ بنگال میں اس دہائی کو The Burning Seventies کا نام دیا گیا تھا اور بھوکی پیڑھی کے شاعر جن میں سے بعضوں نے آگے چل کر بہت نام کمایا، ان کے علاوہ اڑیسہ کے دگمبر کویوں کی ایک پُر جوش نسل، اسی پس منظر سے نمودار ہوئی۔ کس قیامت کی تخلیقی چہل پہل تھی اور اختلاف وانکار کے اظہار میں نئے پرانے

سب دیانتدار دکھائی دیتے تھے۔ انتظار حسین نے اُنہی دنوں لکھا کہ ادیب جب اصولوں کے لیے نہیں لڑتے تو کرسی اور منصب اور انعام کی دوڑ شروع ہو جاتی ہے۔ افسوس کہ اس وقت یہی ہو رہا ہے۔

شہریار کے تذکرے میں یہ باتیں اس لیے یاد آگئیں کہ اُس دور کے غالب شعری اسلوب اور عام و مقبول آہنگ سے الگ، شہریار نے اپنی ایک الگ دنیا بنائی تھی۔ اُن کی شاعری اور شخصیت دونوں غیر ممتاز عد رہے، اپنی نرم آثاری اور دھیمے پن کی وجہ سے۔ بہت سے پُر جوش لکھنے والے جلد ہی پچک گئے۔ بہ قول محمود ایاز، ان میں تھکے ہوئے گھوڑوں کی ایک پوری صف بھی شامل تھی۔ چناں چہ دس پانچ چونکانے والی نظموں کے بعد اُن کا دامن خالی دکھائی دیا۔ اب ان کا خیال آتا ہے تو اُن کی پرانی کمائی کے باعث۔ نت نئے ستاروں کے اُبھرنے اور ڈوبنے کا یہ منظر ایک طرف، دوسری طرف گنتی کے لکھنے والے ایسے بھی تھے جن کی دنیا بہت پُرشور، بھری ہوئی اور پھیلی ہوئی نہ سہی، مگر ان میں اپنے کو سنبھالے رکھنے کی صلاحیت غیر معمولی تھی۔ ایسے لکھنے والوں میں 'شہریار' کئی وجھوں سے منفرد اور ممتاز کہے جاسکتے ہیں۔

شہریار کی شاعری نے جس ماحول میں آنکھیں کھولیں وہ اپنی نفسیاتی کڑواہٹ، اپنی معاشرتی ابتری اور آدرشوں کی شکست کے حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔ یہ صورت حال شہریار کے ہم عصروں میں بالعموم دیکھی جاسکتی ہے۔ شہریار کی شاعری کا آہنگ بھی سریلا اور ذائقہ میٹھا تو نہیں ہے، لیکن ضبط کی ایک اندرونی کیفیت نے انھیں گوارا بنادیا ہے۔ شہریار اپنے شخصی اور اجتماعی آشوب کا تذکرہ بھی ہمیشہ سنبھل کر کرتے ہیں۔ اپنی آواز دھیمی رکھتے ہیں، لہجہ متوازن۔ اسی لیے اپنی غم آلودگی اور سوز کے باوجود ان کی شاعری میں دنیا سے بیزاری اور اپنے آپ سے دوری کا رنگ نہیں اُبھرتا۔ 'اسم اعظم' کی ایک نظم ہے۔۔۔ موت:

ابھی نہیں، ابھی زنجیرِ خواب برہم ہے
ابھی نہیں، ابھی دامن کے چاک کا غم ہے
ابھی نہیں ابھی درباز ہے امیدوں کا
ابھی نہیں ابھی سینے کا داغ جلتا ہے
ابھی نہیں ابھی پلکوں پہ خوں مچلتا ہے

ایک بے ڈھنگے، بدہیئت معاشرتی ماحول کے ادراک سے جنم لینے والی یہ خوب صورت نظم، اُس عہد کے فیشن زدہ رویّوں سے حیران کن حد تک آزاد ہے۔ شہریار کی غزلوں میں طرزِ احساس کے نئے پن کے باوجود، خاصا رچا ہوا کلاسیکی شعور ملتا ہے اور غزل کی روایت کے استحکام اور جبر کے پیشِ نظر یہ بات ان ہونی نہیں کہی جاسکتی لیکن شہریار کی نظموں میں جو تہذیبِ ذات اور تناسب کا انداز موجود ہے، اسے معمولی نہیں کہا جاسکتا۔ ایک دبا دبا سا انسانی سوز، دردمندی کی ایک مستقل کیفیت، وضع احتیاط کی ایک خودکار کوشش، شہریار کی شاعری کو اپنے ماحول سے مشروط رکھتے ہوئے بھی اسے ایک آزاد، قائم بالذات اور ہر زمانے کے معنی خیز مظہر کی شکل دیتی ہے۔ شہریار کا سب سے بڑا کمال اُن کی لسانی کفایت شعاری اور جذباتی خودمختاری میں مضمر ہے۔ وہ اپنی آواز کو، اپنے تجربے کو، اپنے شدید ترین ردِعمل کو، اور ان سب کا احاطہ کرنے والے بے حد شفاف اور شخصی اسلوب کو پل بھر کے لیے بھی بے حجاب نہیں ہونے دیتے۔ خواب اور حقیقت کے ایک ازلی اور ابدی dialectics ایک گہرے باطنی تصادم اور پیکار کی حصاربندی میں اپنی حسیّات کی تمام تر شمولیت کے ساتھ بھی شہریار اپنے تجربے کا وقار قائم رکھتے ہیں۔ اسے کبھی بے قابو نہیں ہونے دیتے۔ ایک سوچی سمجھی سطح سے اوپر نہیں جانے دیتے۔ جذبے کا اسراف اور لفظوں کا اسراف جو شہریار کے بیشتر معاصرین کے ساتھ پرچھائیں کی طرح لگا ہوا ہے، شہریار کی شاعری میں اس کی گنجائش کبھی نہیں نکلتی۔ رسمی لفظوں میں کہا جائے تو اُن کی شاعری نئے تجربوں کا بیان ہے، بیان کا تجربہ نہیں ہے۔ جہاں تہاں سے کچھ مثالیں دیکھتے ہیں:

وہ جو آسماں پہ ستارہ ہے
اسے اپنی آنکھوں سے دیکھ لو
اسے اپنے ہونٹوں سے چوم لو
اسے اپنے ہاتھوں سے توڑ لو
کہ اس پہ حملہ ہے رات کا

---- تنبیہہ (ساتواں در)

پھول پتیاں شاخیں
ہونٹ، ہاتھ اور آنکھیں
موج خوں، صدائے دل
ماہتاب اور سورج
منجمد ہیں سب کے سب
وقت کی کماں میں اب
تیر ہی نہیں کوئی

---- اسٹل لائف (ساتواں در)

یہ بستر تنہائی
جی میں ہے لپیٹوں میں
اے رات، وجود اپنا
کہہ دے تو سمیٹوں میں
اُس آدھے بدن والی
پرچھائیں کو دکھلا دے
میں آگ میں جلتا ہوں
تو اوس میں نہلا دے

---- اے رات (خواب کا در بند ہے)

زرد پتے نحیف شاخوں پر
رات کے آخر کنارے سے
آنے والی مہیب آندھی کا

دیکھ لو، انتظار کرتے ہیں
لوگ سب اس عجیب منظر کو
بے ضرر کیوں شمار کرتے ہیں

-----رات کے آخری کنارے سے (نیند کی کرچیں)

اخیر میں دو اور چھوٹی نظمیں جن کا جمالیاتی ذائقہ اب تک پڑھی جانے والی مثالوں سے بہت الگ ہے۔ان میں کسی طرح کی رومانی افسردگی کے بجائے طنز اور دہشت کا عنصر حاوی ہے۔ گزشتہ نظمیں آبی رنگوں سے بنی ہوئی ملائم اور مدّھم تصویروں سے مماثل تھیں۔اس کے برعکس اب جو نظمیں آپ سنیں گے، ان کی سطح پرسکون ہوتے ہوئے بھی اندر ہی اندر ایک دیرپا عذاب اور دہشت کا احساس ہوتا ہے۔شہریار نے پہلی نظم میں طنز کا زاویہ اختیار کرنے کے باوجود اپنے لہجے میں کسی طرح کی تلخی یا شکایت پیدا نہیں ہونے دی۔ملاحظہ ہو:

انھیں زندہ رہنے کی تھی ہوس
جو دکھائی دیتے تھے ہم نفس
کبھی روشنی کے حصار میں
کبھی چیونٹیوں کی قطر میں

---- ہندوستان دانش وروں کے نام (نیند کی کرچیں)

دوسری نظم اس طرح ہے۔۔۔

شب کی ساری صراحیاں خالی
ہوچکیں جب، تو صبح کا سورج
میرے ہونٹوں کے پاس آیا، کہا
رات کو قطرہ قطرہ پینے سے
پیاس بجھتی نہیں ہے بڑھتی ہے

ثبت کر ہونٹ میرے ہونٹوں پر

اور اس پیاس سے رہائی پا"

---- پیاس سے رہائی (نیند کی کرچیں)

ان نظموں کی تشریح کر کے میں اُس لطف کو غارت نہیں کرنا چاہتا جس کا مجھے احساس ان نظموں کو پڑھتے وقت ہوا تھا۔ شہریار اپنے تجربے کو پھیلانے سے زیادہ اُسے سمیٹنے پر دھیان دیتے ہیں۔ جذبے میں شدت پیدا ہونے لگتی ہے تو چپ چاپ ایک علاقۂ سکوت (silence zone) میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے ان نظموں میں جتنا کچھ کہا گیا ہے اس سے کہیں زیادہ چھپا لیا گیا ہے۔ ناموسِ عشق کی طرح شاعری کے ناموس کا پاس رکھنا بھی ہر کس و ناکس کے حصّے میں نہیں آتا۔ یوں بھی شہریار کی شاعری کا بہت بڑا حصّہ اُن کی جذباتی، ذہنی، اعصابی واردات کے بیان کے بجائے اُس کے اخفا کی ایک مسلسل کوشش کا نتیجہ ہے۔ بہ قول ناصر کاظمی، نالہ آفریں کے دل پر جو بھی گزرا ہو، نالہ اگر نغمہ نہیں بنتا تو محض چیخ پکار ہے۔ شہریار کی شاعری رقّت خیزی، خود ترحمی، خود تزئینی (Self-glorfication) تشدد اور مبالغے کے عناصر سے یکسر پاک ہے۔ نئے معاشرے کا "تنہا آدمی" جو ساتویں دہائی میں بڑی ہائے واویلا کے ساتھ نمودار ہوا اور اپنی تنہائی، بے حصولی، احساس شکست اور ابتری کے احساس سے بوجھل، بہت جلد مضحکہ خیز بن گیا تو اسی لیے کہ اس کے پاس کہنے کے لیے باتیں کم تھیں اور سوچنے کی اُسے عادت نہیں تھی۔ صرف جذبے کا تند و تیز لاوا کہاں تک جا سکتا تھا۔ شہریار اپنے تجربے کی آنچ اور تجربے کے بے محابا اظہار کی اذیّت سے پڑھنے والوں کو بالعموم بچائے رکھتے ہیں۔ بے شک، اس سودے میں "اک جان کا زیاں ہے سو ایسا زیاں نہیں۔" یہی وجہ ہے کہ شہریار کے یہاں جذبہ ایک داخلی تنظیم کے باعث ایک طرح کی جاں گداز سوچ میں، ایک احساس میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ ان کی نظموں میں کبھی ہم اس جذبے کی شبیہہ still life کے طور پر دیکھتے ہیں، کبھی تجربے کی ایک حرکی (Kinetic) اور اندر ہی اندر تپتی ہوئی، کھدبداتی ہوئی حقیقت کے طور پر۔

یہی خوب صورتی شہریار کی غزلوں میں بھی نمایاں ہے۔ اپنے تخلیقی ضبط کی وجہ سے یہ غزلیں نئی حسیّت کے شور شرابے اور نئی غزل کی بھیڑ بھاڑ میں الگ سے پہچانی جاتی ہیں۔ ان میں ایک زمانے کے عام چلن کے مطابق نہ تو میر صاحب کے تتبع کی کوشش کی گئی ہے نہ کلاسیکی اساتذہ میں کسی اور کا رنگ جھلکتا ہے۔ ایک چھوٹا سا شب چراغ ہے، اپنی ہستی اور اپنے احساس کا جس کی روشنی میں شہریار دھیرے دھیرے چلتے ہوئے، جلتے پگھلتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ تفصیل میں جانے سے

بہتر یہ ہوگا کہ یہاں ایک نمائندہ غزل کے کچھ شعر نقل کر کے بات ختم کردی جائے۔ تو یہ شعر سنیے:

زندگی جیسی توقع تھی نہیں، کچھ کم ہے
ہر گھڑی ہوتا ہے احساس کہیں کچھ کم ہے
گھر کی تعمیر تصور ہی میں ہوسکتی ہے
اپنے نقشے کے مطابق یہ زمیں کچھ کم ہے
بچھڑے لوگوں سے ملاقات کبھی پھر ہوگی
دل میں امید تو کافی ہے یقیں کچھ کم ہے
اب جدھر دیکھیے لگتا ہے کہ اس دنیا میں
کہیں کچھ چیز زیادہ ہے کہیں کچھ کم ہے
آج بھی ہے تری دوری ہی اداسی کا سبب
یہ الگ بات کہ پہلی سی نہیں، کچھ کم ہے

شہریار اس طرح کی نظمیں غزلیں کہنے میں اپنے زیادہ تر ہم عصروں کے برعکس، ابھی بہت سرگرم ہیں۔ پھر کلیات کے نام سے اس کتاب کی اشاعت قبل از وقت ہی کہی جانی چاہیے۔ لہٰذا مجھے تو 'حاصل سیرِ جہاں' کو اس حیثیت سے قبول کرنا منظور نہیں ہے!

☆☆

# کشور ناہید

## ایک لب گویا کی روداد سفر

کشور ناہید!

تمھیں خاموش دیکھنے کی چاہت

قبروں سے بھی اُمڈی آرہی ہے

مگر تم بولو!

کہ یہاں سننا منع ہے۔۔۔

---- نظم کشور ناہید

(گلیاں، دھوپ، دروازے)

کچھ لفظ لکھنے والے کے شعور کی کلید بن جاتے ہیں۔ کشور ناہید کے یہاں گویائی کو اس لحاظ سے ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اُن کا تخلیقی سفر 'لب گویا' کے ساتھ شروع ہوا تھا۔ یہ مسافت تا حال ان کے آخری مجموعے ''میں پچھلے جنم میں رات تھی'' تک پہنچی ہے اور ابھی ختم نہیں ہوئی۔ لب گویا، نظمیں، گلیاں، دھوپ، دروازے، ملامتوں کے درمیان، سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ، خیالی شخص سے مقابلہ اور ان کے ساتھ ساتھ کشور ناہید کی نثری کتابوں، ترجموں، مضامین، انٹرویوز اور ان کی

خود نوشت ''بری عورت کی کتھا'' کو بھی سامنے رکھا جائے تو ایک پرپیچ، پریشان ''اندوہ پرور اور اضطراب آسا'' حسیّت کا خاکہ مرتب ہوتا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ اُن کے اشعار کی پہلی کتاب 'لب گویا' بھی، جس میں رومانیت کی دھند بہ ظاہر موجود ہے، نرم و نازک احساسات سے زیادہ ایک نوعمر لڑکی کی زندگی میں سرگرم تند و تیز جذبوں، حقیقی تجربوں کی سطح میں پیوست خوابوں اور کڑوی سچائیوں کا بیان معلوم ہوتی ہے۔ 'لب گویا' کی غزلوں اور دوہوں میں ''صد موسمِ گل گرچہ تہہ بال ہی گزرتے'' کی جیسی ایک کیفیت اپنی جگہ، مگر ان میں بھی پرواز کی حسرت کا اظہار اور تماشہ صاف دکھائی دیتا ہے۔ کشور ناہید کی حسیّت تجربے کے کسی بھی مرحلے میں سکوت اور بے زبانی کا شیوہ اختیار نہیں کرتی۔ یہ حسیّت زمانے سے اُلجھنے سے پہلے اپنے آپ سے خوب اُلجھتی ہے اور ایک مستقل آویزش، اندر ہی اندر جاری رہنے والی ایک درشت اور گمبھیر کشمکش کی خبر دیتی ہے۔ غزلوں کے یہ چند شعر......

پھر دل کو ہوگئی ہے وہی رہ گزر عزیز
پھر آگئے فریب میں ہم مدّتوں کے بعد
دل میں رکھیں کہ سر سے لگائیں کہ چوم لیں
دیکھا ہے ایک نقشِ قدم مدّتوں کے بعد

~~~~~

ڈھونڈا اُسے بہت کہ بلایا تھا جس نے پاس
جلوہ مگر کہیں بھی صدا کے سوا نہ تھا
کچھ یوں بھی زرد زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

~~~~~

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں

~~~~~
~~~~~

دل بہت ڈھونڈتا ہے تنہائی
ہم بہت اُن کے پاس رہتے ہیں

~~~~~

اشکوں کو مزے سے پی لو جی، غم اور خوشی سے کھاؤ جی
گر تیشۂ عشق سلامت ہے، کچھ اور لگیں گے گھاؤ جی
ہم پھر سے محبت کرلیں گے تم سامنے پھر سے آؤ جی
ہم جان کے دھوکا کھالیں گے، تم دامِ وفا پھیلاؤ جی

~~~~~

ہماری عمر تو ہے بیل عشق پیچاں کی
ڈھلک پڑے گی اگر کوئی آسرا نہ ملا
تمام رات رہا آندھیوں کا شور مگر
کسی مکان کی کھڑکی کا در کُھلا نہ ملا

ان میں اپنے آپ کو ''من کی موج'' کے حوالے کر دینے، کھو جانے اور محبت میں مٹ جانے کے بجائے اپنے آپ کو پانے، سمجھنے اور پہچاننے کی طلب شدید ہے۔ ان میں حقیقت پسندی کا میلان ایک واضح شخصی حوالے کا پابند ہے اور کسی وسیع تر تناظر کے پھیر سے آزاد دکھائی دیتا ہے۔ یہ اشعار دنیا کے بارے میں کچھ کہنے سے زیادہ خود اپنے بارے میں کچھ کہنا چاہتے ہیں اور ایک فرد کے طور پر اپنے آپ کو متعارف کراتے ہیں۔ اسے وجودی فکر کی ایک اصطلاح کے مطابق اپنے AUTHENTIC SELF کی شناخت اور تعبیر کا عمل کہا جاسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مادّی اور حسّی سطح پر صرف موجود ہونا ہی کافی نہیں، ہمیں اپنی موجودگی کا شعور بھی ہونا چاہیے۔ اسی شعور کے واسطے سے ہم اپنی دنیا کے شعور تک پہنچتے ہیں۔ بہ قول مارلیو پونتی ''جب ہم دوسروں کے ساتھ رہتے ہیں تو ان پر ہمارے کسی بھی ایسے فیصلے کا نفاذ ممکن نہیں جو ہمیں ان سے الگ اور آزاد کردے۔''

'لب گویا' سے آگے بڑھ کر دیکھا جائے تو کشور ناہید کی مجموعی حسیت ہمیں ایک ایسے منظر نامے تک لے جاتی ہے، جس کی تشکیل میں اپنے دل کے ساتھ ساتھ اپنی دنیا کا عمل دخل بھی نمایاں ہے۔ 'بے نام مسافت' اور اس سے زیادہ شعری تراجم پر مشتمل کتاب 'نظمیں' سے ایک نیا دروازہ کھلتا ہے، زندگی کی طرف ایک نئے رویّے کی نشان دہی ہوتی ہے اور ان نظموں کے قاری کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ 'لب گویا' کے بعد کشور ناہید کے سروکار، رویّے اور اسلوب میں اب ہمارے عہد کی بہت سی توانا آوازوں کا عکس بھی شامل ہوگیا ہے۔ تراجم کی کتاب 'نظمیں' کا آغاز پابلو نرودا سے ہوتا ہے۔ اس کے دائرے میں آندرئی وزنی سینسکی، لیو پولڈ سیدار سینگھور، فروغ فرخ زاد، براگوڈیوپ کے ساتھ ساتھ رومانیہ، بلغاریہ اور چین کے متعدد شعرا کا کلام شامل ہے۔ اردو کی عام روایت کے برعکس، یہ تمام شاعر خیال اور احساس کے ایک نئے، مختلف موسم میں سانس لیتے ہیں، درد، ہول اور دہشت سے بھرا ہوا ایک نیا ماحول جس میں نئے انسان کی روحانی جستجو اور جدوجہد ایک الگ سطح پر خود کو منکشف کرتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ کسی بھی ذمّے دار شاعر کے یہاں اس زمانے کے دوسرے شاعروں کی سوچ اور اظہار و بیان سے استفادے کے بغیر، شعور میں وسعت مشکل سے ہی پیدا ہوتی ہے۔ صرف اپنے آپ میں گم رہنا اپنے آپ کو محدود کر لینا ہے۔ تکرار اور خود کو دوہرانے کی کیفیت کا سبب بالعموم یہی ہوتا ہے کہ ہم اپنی حسیت پر قانع اور ایک طرح کی پُر فریب ذہنی سہل پسندی کے عادی ہو جاتے ہیں۔ ہمارے بیشتر نئے شاعروں کو سب سے زیادہ خود ان کی اپنی صحبت میں نقصان پہنچا ہے۔ احساسات کے ایک چھوٹے سے دائرے کو اپنی دنیا سمجھ لینا نہ زندگی کو راس آتا ہے، نہ شاعری کو۔ اور جب شاعری، زندگی کا اسلوب ہی نہیں، اس کا متبادل اور اس کا شناس نامہ بن جائے، تو یہ معاملہ اور بھی گمبھیر ہو جاتا ہے۔ 'لب گویا' کے بعد کی شاعری میں کشور کا طرزِ احساس اور اُن کے ذہنی و جذباتی سروکار واضح طور پر تبدیل ہوئے ہیں۔ ان میں پہلے سے کہیں زیادہ تیزی اور درشتی، ایک طرح کی جذباتی سنگینی اور وسعت پیدا ہوئی ہے۔ اس واقعے کی وضاحت کے لیے یہ کچھ مثالیں:

اپنا نام بھی اب تو بھول گئی ناہید
کوئی پکارے تو حیرت سے تکتی ہوں

~~~~~

زباں پہ لفظ کی آہٹ سے ہونٹ جاگے ہیں
یہی تو ایک نشانی ہے خوں کی حدّت کی
~~~~~

میری ضرورت ہے تو، تیری ضرورت ہوں میں
کوچۂ پندار میں حرفِ ملامت ہوں میں

~~~~~~

جاؤں کہاں ڈھونڈنے تیری صدا کا بدن
تیری گواہی ہوں میں، تیری صداقت ہوں میں

~~~~~~

روزن ہیں اس قدر کہ توجہ محال ہے
صحرا میں تشنگی کا حوالہ بھی ہے عجب

~~~~~~

حرفِ وصال، حرفِ گماں تک نہ بن سکا
تہذیبِ جاں میں غم کا مداوا بھی ہے عجب

~~~~~~

دیکھا تو زمیں کھسک رہی تھی
بیٹھے تھے بنا کے گھر زمیں پر

~~~~~~

اب صرف لباس رہ گیا ہے
وہ لے گیا کل بدن چرا کر

~~~~~~

عمر میں اس سے بڑی تھی لیکن پہلے ٹوٹ کے بکھری میں

ساحل ساحل جذبے تھے اور دریا دریا پہنچی میں

اس کے آنگن میں کھلتا تھا شہرِ مراد کا دروازہ

کنویں کے پاس سے خالی گاگر ہاتھ میں لے کر پلٹی میں

میں نے جو سوچا تھا یوں تو اس نے بھی وہی سوچا تھا

دن نکلا تو وہ بھی نہیں تھا اور موجود نہیں تھی میں

~~~~~

یہ تو خیر غزل کے شعر تھے جس کی مخصوص لفظیات کا بوجھ نئے اور مختلف تجربوں کے بیان میں بھی ایک طرح کی رسمیت کا تاثر قائم رکھتا ہے، چناں چہ 'گلیاں، دھوپ، دروازے' اور 'ملامتوں کے درمیان' کی نظموں پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات زیادہ کھل کر سامنے آتی ہے۔ 'لب گویا' کے بعد کی شاعری میں کشور ناہید کے یہاں ایک نیا تخلیقی اعتماد اور اس کے نتیجے میں زبان و بیان کے آزمودہ وسیلوں سے آگے ایک نیا لہجہ رونما ہوا ہے۔ ان کی شاعری، اب شاعری کی رسمی آرائش، چمک دمک کے سادھنوں سے شعوری طور پر گریز کرتی ہے، ان کا موقف اب پہلے سے زیادہ واضح ہے اور وہ نظم و نثر کی روایتی حد بندی سے الگ اب ایک نیا شعری محاورہ دریافت کرنا چاہتی ہیں۔ لگتا ہے جیسے دھواں دھار بارش کے بعد آسمان کھل گیا اور تمام اشیا اور مظاہر اپنے حقیقی رنگوں اور ذائقوں اور شبیہوں کے ساتھ ہمارے سامنے ہوں۔ 'گلیاں، دھوپ، دروازے' کے ساتھ کشور کے ذہنی انہماک اور سرگرمی میں بھی تیزی آئی ہے۔ اب ان کی نظمیں، غزلیں، مضامین، عورت کی سماجی حیثیت اور معاشرتی حدود، عورت اور مرد کے رشتے پر کتابیں اور ترجمے، شعر و ادب سے قطع نظر گرد و پیش کے مسئلوں پر اپنا بیان رجسٹر کرانے کی عملی کوششیں، اپنے تسلسل اور تواتر کے لحاظ سے ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ 'لب گویا' کے بعد کی نظموں سے کچھ مثالیں حسب ذیل ہیں:

میں شاعری کرتی ہوں

کیوں کہ میں نے خودکشی نہیں کی۔

~~~~~

میں آگے ہی آگے چلتے رہنا چاہتی ہوں

کیوں کہ پیچھے مڑ کر ویرانیٔ نقشِ پا دیکھنے کی ہمت نہیں ہے۔

~~~~~

بیاباں ماتھے

خزاں خوردہ آنکھیں

اور سوختہ جاں شوق

کیسے کیسے خزینے ہیں کہ لب کھلتے ہی نہیں

ہوا کا ڈھول گلے میں ڈالو

اور دستکوں سے پوچھو

تم پلٹ کر تو نہیں آؤ گی؟

---- مکافات

(گلیاں، دھوپ، دروازے)

~~~~~

میری آواز، میرے شہر کی آواز ہے

میری آواز، میری نسل کی آواز ہے

میری آواز کی بازگشت نسل در نسل چلے گی

کیا سمجھ کے تم میری آواز کو شور کا نام دے رہے ہو

کس برتے پر تم میرے اندازِ تخاطب کو مجنونانہ کہہ رہے ہو

کس زعم پر تم بڑھتے ہوئے طوفانوں کو نظر کا دھوکہ

سمجھ رہے ہو

میں پیمبر نہیں ہوں

میں تو بس آج کو آنکھیں کھول کر دیکھ رہی ہوں۔۔۔۔

---- تقریر نمبر ۲۷

(گلیاں، دھوپ، دروازے)

اے لہو

میں ترے کون سے انداز کو جھٹلاؤں گی

میں نے دیکھا ہے کہ کانٹے کی چبھن سے بھی ترا

دروازۂ لب کھلتا ہے

میں نے دیکھا ہے کہ افزائشِ انساں سے ترا

رنگ فزوں ہوتا ہے۔۔

میں نے دیکھا ہے ترے رنگ کے گلزاروں کو

ذبح کے موسم برفاب میں

تطہیر کے سیلاب میں

خاموش رواں!

---- آمنے سامنے

(گلیاں، دھوپ، دروازے)

~~~~~~

موزے بیچتی جوتے بیچتی عورت میرا نام نہیں

میں تو وہی ہوں جس کو تم دیوار میں چن کے

مثلِ صبا بے خوف ہوئے
~~~~~~

یہ نہیں جانا

پتھر سے آواز کبھی دب نہیں سکتی

میں تو وہی ہوں رسم ورواج کے بوجھ تلے

جسے تم نے چھپایا

یہ نہیں جانا

روشنی گھور اندھیروں سے کبھی ڈر نہیں سکتی۔۔۔

---- میں کون ہوں

''دشتِ قیس میں لیلیٰ'' کے نام سے کشور ناہید کا جو کلیات (شاعری کا سلسلہ جاری ہو تو کلیات کے کیا معنی؟) سامنے آیا ہے، اس میں اب تک کے شائع شدہ مجموعوں کی پہلی اشاعت کا کہیں ذکر نہیں۔ اس سے پہلے فتنہ سامانیٔ دل کے طور پر چار کتابوں کی جو ایک کتاب سامنے آئی تھی، اس میں نہیں کیوں کسی مجموعے کی پہلی طباعت کی نشان دہی نہیں کی گئی۔ چناں چہ 'لب گویا' سے ''میں پچھلے جنم میں رات تھی'' تک سوائے اس کے کہ کشور ناہید کی پوری مسافت کو ایک سلسلے کے طور پر دیکھا جائے اور کوئی چارہ نہیں۔ تاہم، اتنا تو کہا ہی جاسکتا ہے کہ ان کے اشعار کی پانچویں کتاب 'ملامتوں کے درمیان' کے ساتھ حسیت میں کسی نمایاں تبدیلی بغیر بھی قدرے نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ 'ملامتوں کے درمیان' کی اور اس کے بعد کی نظموں میں ذہنی اور جذباتی کھلے پن، اظہار میں پہلے سے زیادہ سادگی اور بے تکلفی، اور اک میں پہلے سے زیادہ تندی اور نوکیلے پن کا احساس ہوتا ہے۔ 'اسیں بریاں دے لوکو'، 'سمندر تو ایک آنسو ہے'، 'آخری فیصلہ'، 'آگ اور برف کے درمیان'، 'آنکھیں'، 'بولنا ہماری ضرورت ہے'، 'نائٹ میئر'، 'زمین میری ہم عمر'، 'ایک نظم اجازتوں کے لیے'، 'پرسونا II'، 'پورٹریٹ ۱۹۸۰ء' یہ سب کی سب نظمیں اسی کتاب میں شامل ہیں۔ ان میں سے صرف چار مثالیں یہاں پیش کی جاتی ہیں۔۔۔

بولنا ہماری ضرورت ہے

چاہے زمین میں منہ دے کر ہی کیوں نہ بولنا پڑے

میری بے گُنی زمین میں منہ دے کر

اپنی صفائی پیش کر رہی ہے

~~~~~~

کہ زندگی کے سارے راستوں پر

خوف بچھایا جا چکا ہے

بولنے والے ہمارے شہر میں کتنے رہ گئے ہیں

ان کے سر کاٹ کر واقعی سجا لینے چاہئیں

کہ پھر دیکھنے کو بھی ایسے لوگ نہیں ملیں گے۔۔۔

---- بولنا ہماری ضرورت ہے

(ملامتوں کے درمیان)

بکری، ذبح ہونے کا انتظار کرتی ہے

اور میں صبح ہونے کا

کہ میں روز دفتر کی میز پر ذبح ہوتی ہوں

جھوٹ بولنے کے لیے

یہی میری قیمت ہے

~~~~~~

میں اور میرا وطن ایک ساتھ پیدا ہوئے تھے

مگر دونوں کی بصارت بچپن ہی میں مار دی گئی۔

میں نے روٹی کی شکل دیکھی نہیں

اپنے تصور میں اس کی شکل بناتی اور کھاتی ہوں

میرے بہت سے ہم عمر روٹی صرف خواب میں دیکھتے ہیں۔۔۔

----- نائٹ میئر

(ملامتوں کے درمیان)

~~~~~

تم مجھے پہن سکتے ہو

کہ میں نے اپنے آپ کو

دُھلے ہوئے کپڑوں کی طرح

کئی دفعہ نچوڑا ہے

کئی دفعہ سکھایا ہے

تم مجھے چبا سکتے ہو

کہ میں چوسنے والی گولی کی طرح

اپنی مٹھاس کی تہہ گھلا چکی ہوں

تم مجھے رُلا سکتے ہو

کہ میں نے اپنے آپ کو قتل کر کے

اپنی آنکھوں کو پانی پانی کر کے

آنکھوں میں جھیل بنالی ہے۔۔۔

---- ایک نظم اجازتوں کے لیے

(ملامتوں کے درمیان)

~~~~~

موسم بدلنے کی رُت میرے اندر نہیں آتی

میں تو سمندر کی موجوں کے

پرسکون ہو جانے کے وقت

ساحل کی سمت جاتی ہوں

شاید اس لیے آگ میری زبان کی ساتھی ہے

اور میں دوستوں کی رخصتی کا نوحہ

---- پوٹریٹ ۱۹۸۱ء

(ملامتوں کے درمیان)

ان میں شاعری کا عنصر بہ ظاہر معدوم ہے۔ یہ ظاہر یہ کھلے ڈلے بیانات ہیں یا ''حالات حاضرہ'' پر تبصرے۔ لیکن ان پر بہر حال 'لب گویا' کی شاعرہ کے دستخط ثبت ہیں۔ 'ملامتوں کے درمیان' کے بعد کشور ناہید کے جو مجموعے سامنے آئے، 'سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ'، 'میں پچھلے جنم میں رات تھی' اور 'خیالی شخص سے مقابلہ'۔۔۔۔ان کی بیشتر نظمیں ایک نئے جمالیاتی ذائقے کی نشان دہی کرتی ہیں اور ان کا بنیادی تقاضہ، پڑھنے والے سے یہی ہوتا ہے کہ روایتی اور رسمی جدید شاعری کے اثرات سے آزاد ہو کر انھیں ''پڑھا'' جائے۔ ان نظموں کا عمومی لہجہ تقریری، خطیبانہ اور پُر شور ہے۔ ان کا اسلوب، بالعموم رمز سے خالی اور زبان سیدھی سادی روزمرّہ بات چیت کی ہے۔ یہ نظمیں اس تغیر پذیر ذہنی اور جذباتی موسم کی خبر دیتی ہیں جس کی گرفت کسی ایک علاقے، قوم اور ماحول تک محدود نہیں۔ تاہم، ان نظموں کی اساس مقامی اور مخصوص طبیعی اور معاشرتی حوالوں پر قائم ہے۔ یہ ایک سفر ہے مقامیت سے بین الاقوامیت کی طرف جہاں 'انا گزیدگی' کے رنگ دھندلے پڑ گئے ہیں اور ایک فرد کی آواز ایک عہد کی آواز بن گئی ہے، ایک طرح کا War-Time یا ہنگامی حالات کی تہہ سے نمودار ہونے والا ادب، ایسی شاعری جو آرٹ اور جرنلزم کے حدود کو گڈمڈ کر دیتی ہے۔ احتجاج، برہمی، ٹکراؤ اور تصادم، ایک شدید ذہنی اور جذباتی مزاحمت اور انکار کی لہر ان تمام نظموں میں مرتعش دکھائی دیتی ہے۔ ہمارے زمانے کے بہت سے شاعروں نے، اور یہ بات دنیا بھر کی معاصر شاعری کو ذہن میں رکھ کر کہی جا سکتی ہے کہ بیان کا یہ براہِ راست اسلوب، یہ کھردری زبان، یہ درشت لہجہ ایک بدلتی ہوئی فضا میں ایک نئی جذباتی اور تخلیقی ضرورت کے طور پر اختیار کیا ہے۔ کشور ناہید سے قطع نظر، ان کی ہم عصر شاعرات میں فہمیدہ ریاض، شائستہ حبیب، نسرین انجم بھٹی اور عذرا عباس کے یہاں بھی احتجاج کی یہ لے بہت تیز ہے۔ احتجاج اور مزاحمت کا یہ رویہ نئی

شاعری کے معاصر منظر نامے میں بہت عام دکھائی دیتا ہے۔ ہندوستان سے بہت زیادہ پاکستان میں۔ ظاہر ہے کہ اس کے اسباب کا تجزیہ بھی پاکستان کی مخصوص سیاسی اور معاشرتی صورت حال کے سیاق میں کیا جانا چاہیے۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ حقیقت بھی پیش نظر رہنی چاہیے کہ مشرق و مغرب کے بہت سے ملکوں کے ادب میں ایک نئی فکری جدوجہد، ایک احتجاجی رویے اور ایک باغیانہ شعور نے جو سر اُٹھایا ہے تو اس لیے کہ بین الاقوامی سیاست اور سامراج کی نئی شکلوں نے حساس لکھنے والوں کے لیے نئے مسائل بھی پیدا کیے ہیں۔ ایک بہت تازہ کار اور باصلاحیت نئے اور پاکستانی شاعر، ابرار احمد نے مزاحمتی ادب کی عمومی روایت اور پاکستانی معاشرے میں اس کی بنیادوں کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا۔۔۔

> ''قیام پاکستان کے ابتدائی برسوں میں فسادات اور ہجرت کے موضوعات ہمارے ادب پر غالب دکھائی دیتے ہیں۔ وہ زمانہ بہ حیثیت قوم ہماری شناخت کی تلاش کا زمانہ تھا اور ایک نئی قوم اپنے خدوخال واضح کرنے کی کوشش میں مصروف تھی۔ لیکن ہمارا سیاسی نظام بدقسمتی سے ابتدا ہی سے اپنے قدموں پر کھڑا نہ ہو سکا۔۔۔ روح عصر کو سمجھے اور اس کے ساتھ چلے بغیر کوئی ادب سچا ادب نہیں کہلا سکتا۔ موجود سے انکار بذات خود ایک ایسا جرم ہے جو باشعور، باضمیر اور ذمے دار ادیب سے سرزد نہیں ہو سکتا۔۔۔

(مزاحمتی ادب، اکادمی ادبیات، پاکستان، اشاعت ۱۹۹۵ء)

پاکستان کے معاصر ادب میں مزاحمتی رویے کے نشانات بہت نمایاں ہیں اور بہت عام۔ اس رویے نے جہاں خالص صحافیانہ انداز کے اور بہت معمولی تخلیقی سطح رکھنے والے فکشن اور شاعری کو راہ دی ہے، وہیں اس واقعے کا اعتراف بھی کیا جانا چاہیے کہ ادب میں کمٹ منٹ کے تصور، ادیب کی سماجی ذمے داری کے تصور اور ادب میں انسانی سروکاروں کی اہمیت کے تصور کو پاکستان کے نئے لکھنے والوں کی وساطت سے ایک نیا وقار اور اعتبار بھی ملا ہے۔ اس پس منظر میں کشور ناہید کا رول سرگرم بھی رہا ہے اور ممتاز بھی۔ اپنے اسی مضمون میں ابرار احمد نے لکھا تھا۔۔۔

> ''کشور ناہید کی شاعری ایک ایسے فرد کی موجودگی کا پتہ دیتی ہے جو عالمی شہری ہے، جس کی نظر دنیا بھر میں ہونے والے واقعات کو دیکھتی اور محسوس کرتی ہے۔ وہ فرد جسے اپنے وطن، اپنی زمین کے دکھوں کے ساتھ ساتھ دوسرے خطوں میں ہونے والے مظالم بھی بری طرح محسوس ہوتے

ہیں۔ پھر ملوکیت کا وہ دور تو اپنے ہی وطن میں دشمنی اور خوف کا دور تھا جب راتوں کو دیر گئے لوٹنے والوں کو اپنے ہی گھر کے راستے پر تلاشی اور پوچھ گچھ کی اذیت اور ذلت سے گزرنا پڑتا تھا۔۔۔

پاکستان کی مخصوص تاریخ اور پاکستانی معاشرے پر آمریت اور ظلمت پرستی کے جبر نے جو ذہنی اور جذباتی ماحول پیدا کیا ہے اُسے وہاں کی معاصر شاعری کے ایک مستقل حوالے کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد سے آج تک کی نئی شاعری کے جائزے میں سب سے قابل توجہ حصّہ اس پورے دور کے مزاحمتی ادب کا ہے۔ اس معاملے میں کیا ترقی پسند اور کیا نو کلاسیکی، دونوں حلقوں کے معروف لکھنے والے نئے شاعروں اور ادیبوں کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔

فیض احمد فیضؔ، احمد ندیم قاسمیؔ، ظہیر کاشمیری، زہرا نگاہ، حبیب جالب اور ناصر کاظمیؔ سے لے کر عباس اطہر، زاہد ڈار، اختر حسین جعفری، محمد سلیم الرحمٰن، ساقی فاروقی، جاوید شاہین، تبسم کاشمیری، احمد فراز اور ان کے ہم عصروں تک، سیاسی صورت حال اور واردات کو اپنے تخلیقی تجربے کی اساس بنانے والوں کی ایک لمبی قطار دکھائی دیتی ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد نئے شاعروں کے توسط سے ترقی پسندی اور نو کلاسکیت کے بجائے ایک بین الاقوامی تناظر اور ادب میں ایک عالم گیر میلانِ وابستگی کا سایہ بہت گہرا تھا۔ پاکستان کی نئی نظم، نئی غزل، نئے افسانے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ نثر و نظم کی تقریباً تمام تخلیقی صنفوں میں ایک نئے شعور کی سرگوشی سنائی دیتی ہے۔ نثری نظم کے فروغ نے اور بین الاقوامی ادب کے تراجم کی روایت نے اس میلان کو مزید ترقی دی۔ شہرت بخاری، ظفر اقبال، افتخار عارف کی نیم روایتی اور نو کلاسیکی غزل میں بھی اس میلان کے واسطے سے ایک نئی جہت کا اضافہ ہوا، یہاں تک کہ ادا جعفری، احمد ہمدانی، ظہور نظر، سلیم شاہد، سجاد باقر رضوی، سلیم احمد اور منیر نیازی جیسے پختہ کاروں کے یہاں بھی گرد و پیش کی اجتماعی اور عام انسانی صورتِ حال کا حقیقت پسندانہ ادراک ایک طرح کے دھندلے، دبے دبے سے سیاسی رنگ کی شمولیت کا سبب بنا ہے۔ اس ادراک کو کشور ناہید، شائستہ حبیب، فہمیدہ ریاض، سارہ شگفتہ، نسرین انجم بھٹی سے آگے عذرا عباس، افضال احمد سید، ذی شان ساحل، سعید الدین، تنویر انجم، پروین شاکر، عرفانہ عزیز، احمد فواد، فاطمہ حسن، حسن عباس رضا، حسن عابد، حسن عابدی، حارث خلیق، ارباب مصطفےٰ، خالد اقبال یاسر، ابرار احمد، اصغر ندیم سید، اقبال ساجد، سرمد صہبائی اور اس دور کے دوسرے کئی نئے لکھنے والوں کے یہاں قبولیت ملی ہے۔ پاکستان کی معاصر صحافت اور نثر و نظم میں احتجاج اور آزادیٔ اظہار کے میلان نے اُس جدید تر آواں گارد رویے کو ایک مخصوص اور مقامی اساس فراہم کی ہے جس کے بغیر نئی حسیت کا قصہ مکمل نہیں ہوتا۔ بدقسمتی سے ہمارے نئے ادیبوں اور نقادوں کے ایک

خاصے بڑے حلقے نے کچھ تو اپنی بے خبری کے باعث، اور کچھ ترقی پسندی کے ادعائی تصور کی ضد میں، اس رویّے سے گریز کو شرعی ضابطے کی حیثیت دے دی۔ کولھو کے بیل کی طرح اردو کی نئی شاعری اور نئی تنقید نے ایک معیّن دائرے سے باہر دیکھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اب جو مابعد جدیدیت کے وظیفے نے زور باندھا تو ہر کس و ناکس، حتّی کہ ایسے اصحاب بھی جنھوں نے ایک عمر ادیب کی انفرادی آزادی اور ناوابستگی کا راگ الاپتے ہوئے گزاری تھی، احتجاج، انکار، ادیب کے سماجی رول کا پرچم اُٹھائے پھرتے ہیں۔ ہمارے یہاں زمانہ سازی کی یہ روش کچھ ایسی نئی چیز بھی نہیں۔ ایک وقت ایسا بھی آیا تھا جب اردو ادیبوں کا ایک سرگرم گروہ نیشنل رائٹرس فورم کے نام سے روایتی ترقی پسندوں کو منہ چڑاتا تھا اور ایمرجنسی کے دوران کانگریس کے بیس نکاتی پروگرام کی اشاعت میں جٹا ہوا تھا۔ خیر، یہ تو ایک ضمنی بات تھی۔ عرض صرف یہ کرنا ہے کہ بولنے کی آزادی، سوچنے کی آزادی، انکار کی آزادی، برہمی اور احتجاج کی روایت شروع سے ہی ہماری ادبی تاریخ کا حصّہ رہی ہے اور اسی روایت نے مستقبلیت کے ایک جارحانہ، پُرعزم اور غیر اصطلاحی معنوں میں سیاسی تصوّر کو اردو کی نئی شاعری کے ساتھ پروان چڑھایا ہے۔ پاکستان میں جو اس اندازِ نظر کو زیادہ قبولیت ملی تو اس لیے کہ وہاں کے اجتماعی ماحول میں اس کے لیے گنجائش زیادہ نکلتی تھی اور ادب میں احتجاج یا مزاحمت کے تصور کی تشکیل کے اسباب بھی موجود تھے۔ رشید امجد نے اپنے مضمون ''اردو میں مزاحمتی ادب کی روایت'' (مشمولہ مزاحمتی ادب، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۱۹۹۵ء) میں ایک وسیع تاریخی پس منظر کا احاطہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:

> ''۱۸۵۷ء کی ابتدا کے بعد جو جبر و تشدّد اور سیاسی خوف کی فضا ہماری شاعری کے پس منظر میں مسلسل موجود رہی ہے، اس کا تسلسل بیسویں صدی میں بھی جاری رہا، بس اس کی صورتیں بدلتی رہیں۔ اس لیے ردِعمل، احتجاج اور مزاحمت کی روایت ہماری شاعری خصوصاً غزل کی ایک رواں روایت میں آزادی کے بعد بھی جاری رہی۔ وجہ یہ کہ آزادی کے بعد بھی خوابوں اور آدرشوں کو تعبیر نہ ملی۔ سماجی بے انصافی اور طبقاتی جبر کا دور نہ صرف جاری رہا بلکہ قیام پاکستان کے بعد اس میں مسلسل اضافہ ہی ہوتا گیا۔۔۔۔۔۔۔ پاکستان کی سیاسی تاریخ میں جمہوریت اور مارشل لا کے عرصے کا تعیّن اور جمہوری اداروں کا زوال الگ مطالعے کا متقاضی ہے۔ تشدّد کی فضا، معاشی عدم مساوات اور سیاسی جبریت ہمارے ادیب کو ورثے میں ملے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد اُبھرنے والی نسل کے

یہاں بے اطمینانی اور خوابوں کی شکست و ریخت کا منظر نامہ اسی زوال سے وابستہ ہے۔

اس طرح پاکستان کی نئی شاعری کا Culture Specific حوالہ اور اس حوالے کے سیاق میں کشور ناہید اور ان کے معاصرین کی شاعری کا ایک واضح رجحان اپنی خاص معنویت رکھتا ہے۔ بہ قول جاوید شاہین:

موج بلا ٹھہر گئی، ایک عذاب رہ گیا
عمر گزارنے کو اب شہر خراب رہ گیا

اس صورت حال نے بہت پُر شور قسم کی براہِ راست شاعری کے ساتھ ساتھ ایمائی اور استعاراتی پیرایۂ اظہار، دونوں کے لیے راستہ ہموار کیا ہے۔ ایک شہر خراب کی صورت حال کے ملبے سے کچھ بہت خوب صورت کہانیاں انتظار حسین، اکرام اللہ، حسن منظر، مسعود اشعر، اسد محمد خاں، محمد سلیم الرحمٰن، رشید امجد، محمد منشا یاد، مظہر الاسلام، فہمیدہ ریاض، زاہدہ حنا، آصف فرخی اور نظمیں بلکہ نظموں کی کتابیں (کراچی کی نظمیں، ذی شان ساحل) برآمد ہوئی ہیں۔ ان سب کا احاطہ ایک تفصیلی جائزے کا طالب ہے، اس لیے اب پھر کشور ناہید کی نظموں سے کچھ مثالیں اور اقتباسات---

ہماری قوم، ہر بات اور ہر شخص کو قبول کر لیتی ہے

اس قوم نے آمروں کو قبول کیا

مجاوروں کو قبول کیا، نقالوں کو قبول کیا

مگر قبول نہیں کیا

تو مولویوں کو قبول نہیں کیا

چمگادڑوں اور بھیڑیوں کو قبول نہیں کیا

وعدوں اور فتووں کو قبول نہیں کیا--

----اے میری قوم! میری بنتی سن!

(خیالی شخص سے مقابلہ)

وہ جو بچیوں سے بھی ڈر گئے
وہ جو علم سے بھی گریز پا
کریں ذکر ربِّ کریم کا
وہ جو حکم دیتا ہے علم کا
کہ میں اس کے حکم سے ماورا

یہ منادیاں
نہ کتاب ہو کسی ہاتھ میں
نہ ہی انگلیوں میں قلم رہے
کوئی نام لکھنے کی جا نہ ہو
نہ ہو رسمِ اسمِ زناں کوئی

~~~~~~

وہ جو بچیوں سے بھی ڈر گئے
وہ یہیں کہیں ہیں قریب میں
انھیں دیکھ لو، انھیں جان لو
نہیں ان سے کچھ بھی بعید
شہرِ زوال میں۔۔۔

---- طالبان سے قبلہ رو گفتگو
(میں پچھلے جنم میں رات تھی)

~~~~~~

میں پرندوں کی نسل سے ہوں
اور اڑنا میری وراثت ہے
مگر یہ دیوار گرتے گرتے مجھ سے کہتی ہے

میرے نام پہ کیے گئے وعدوں کا ذائقہ
جب تک تمھاری زبان پر رہے گا
تم بے ستر نہیں ہوسکتیں
اندھیرے میں چراغ لے کر چلنے والوں کے نام نہیں ہوتے ہیں
مگر لوگ ان کو کبھی نہیں بھولتے ہیں۔

---- گرتی ہوئی دیوار برلن، گنٹر گراس اور میں

(خیالی شخص سے مقابلہ)

~~~~~~

میرا ملک گرم ہے
میری ہاتھوں کی تپش کا سبب یہی ہے
میرا ملک گرم ہے
میرے پیروں کے جلنے کا سبب شاید یہی ہے
میرا ملک گرم ہے
میرے بدن پہ آبلوں کا سبب شاید یہی ہے
میرا ملک گرم ہے
میرے گھر کی چھت پگھل کر گر جانے کا سبب شاید یہی ہے

~~~~~~

مجھے لمبے ہوتے سایوں کی چھاؤں نہیں چاہیے
مجھے تو نکلتے سورج کی شعاعوں کی حمایت حاصل ہے
سورج اپنی توانائی میرے ملک میں ارزاں کرتا ہے
سورج اور میں
سورج اور تم

ساتھ ساتھ نہیں چل سکتے

سورج تو میرا ہم سفر ہے

---- سرد ملکوں کے آقاؤں کے نام

(سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ)

بے شک یہ نظمیں ایک انفرادی تجربے کی نشان دہی بھی کرتی ہیں کہ ان کے اسلوب، لہجے لفظیات، مجموعی آہنگ پر ایک فرد کے دست خط نمایاں ہیں، لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ان مثالوں کی وساطت سے ہم ایک خاص علاقے کی صورت حال، ایک خاص دور کی فضا اور ہماری اجتماعی زندگی سے گرد و پیش کی دنیا کے رشتوں کی ایک خاص روداد تک بھی پہنچتے ہیں۔ چنانچہ یہ شاعری ایک فرد کی شاعری ہے۔ ایک عہد کی شاعری ہے اور ایک خاص علاقے کی شاعری ہے جس کا عمومی مزاج ایک طرح کی اجتماعی، وجودی انسان دوستی کے عناصر کا پابند ہے۔ اس لحاظ سے یہ شاعری روایتی ترقی پسندی سے الگ، ایک نئی بوطیقا، ایک نئے انسانی سروکار کی پہچان کا ذریعہ بنتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس سروکار نے ادب میں وابستگی کے تصور کو ایک نئے مفہوم کا راستہ دکھایا ہے اور ہمارے زمانے کی شاعری کو نئے معنی پہنائے ہیں۔ یہ شاعری مقامی بھی ہے اور اس بین الاقوامی تخلیقی جدوجہد کا ایک حصہ بھی ہے جس نے ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ کے ادب کو ایک الگ پہچان دی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس ادب کی جڑیں انسانی سانحے اور صورت حال کی زمین میں دور تک پیوست ہیں اور اس سے وابستہ مسئلے صرف زبان و بیان اور اظہار و اسلوب کے مسئلے نہیں ہیں۔ خاتمۂ کلام کے طور پر کشور ناہید کی ایک اور نظم ''جلتے دمشق و بصرہ کی بجھتی آوازیں'' کے یہ چند مصرعے دیکھیے اور سوچیے کہ ہمارے عہد کی زندگی اور شاعری کہاں کہاں پھرتی بھٹکتی، آج انسانی مسائل کے کس آشوب میں گھری کھڑی ہے اور ادراک و احساس نیز اظہار و بیان کے کس مرحلے میں داخل ہو چکی ہے۔۔۔۔

اٹھو اماں!

لاشوں کے ڈھیروں سے اٹھو

اپنی گود کے پالوں کو دفنانے اٹھو

خون میں ڈوبا بصرہ بصرہ کیا لگتا ہے

یہ تو بتاؤ!

اٹھو امّاں یہ تو بتاؤ!

تم کو یہ کیوں یقیں نہیں تھا

سامراج کو ظلم کی پیاس بہت لگتی ہے

اپنی پیاس بجھا لینے کو

صحرا کیا اور سمندر کیسا

ہر چتے پر اس کے پیلے دانت گڑے ہیں

سامراج کی آنکھیں نہیں ہیں

آگ کے دو گولے ہیں جن میں

ہوس کا ایندھن بھرا ہوا ہے

اٹھو امّاں!

میرے بجھتے ہونٹ، اٹکتے سانس کی

اس دہلیز پہ ٹھہرو اور دیکھو تو

ساری دشمن دنیا

میرے ننگے بدن کو تصویروں میں ڈھال رہی ہے

تم شرمندہ مت ہو امّاں

اٹھو امّاں!

اٹھو امّاں!

(خیالی شخص سے مقابلہ)

یہ کل کا قصّہ بھی ہے، آج کا بھی۔ یہ ایک رزمیہ بھی، اور ایک نوحہ بھی، کرب و بلا کی ازلی و ابدی MYTH اور استعارے کے پس منظر میں!

☆☆

# انور سجاد

## (انہدام سے تعمیر تک)

انور سجاد نے 'میں اور میرا فن' کے عنوان سے ایک مضمون میں کہا تھا: ''میں کہانی لکھتا ہوں اور اُس کے لیے مجھے بہت محنت کرنا پڑتی ہے۔ غیب سے مضامین میرے خیال میں نہیں آتے کہ غیب اور میرے درمیان انسان موجود ہے''۔

اور اسی مضمون میں آگے چل کر یہ کہ ''مجھے تاریخ سے دل چسپی ہے، تاریخ سازی سے نہیں'' ۔ یا یہ کہ ''جدید انسان کے بارے میں ایک بدیہی سچائی اس کی شعری ساخت ہے۔ جدید شعر اور جدید مصوری میں غیر معروضیت اسے کلاسیک سے ممیّز کرتی ہے'' وغیرہ وغیرہ۔ گویا کہ انور سجاد نے ایک ساتھ دو مختلف الجہات رویّوں سے سروکار رکھا ہے۔ ایک رویّہ تو وہی اپنے عہد کے تئیں حقیقت پسندی کا جس کے رو سے لکھنے والا کسی طرح کے غیر ارضی، ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی تجربے کو خاطر میں نہیں لاتا۔ اُس کی وابستگی انسان کی اجتماعی زندگی سے ہوتی ہے اور وہ اس زندگی کو الگ کر کے کسی تخلیقی یا وجدانی تجربے کی پہچان سے خود کو قاصر سمجھتا ہے۔ دوسرا رویّہ ہمارے عہد کی تجربہ پسندی کے میلان سے نسبت رکھتا ہے کہ اس میلان نے کہانی سے کہانی پن کے عنصر کو نکال کر تخلیقی نثر اور شعر کے فرق سے انکار کیا ہے۔

مجھے پہلے رویّے کے بارے میں کچھ نہیں کہنا کہ ہر لکھنے والے کی طرح انور سجاد کا بھی ایک فکری

زاویہ ہے، اپنے تجربے کو دیکھنے اور پرکھنے کا۔ افسانہ لکھنے کے لیے تاریخ سازی سے دل چسپی بچ بچ ضروری نہیں۔ یوں افسانہ نگار تو تاریخ ساز ہوسکتا ہے مگر تاریخ ساز افسانہ نگار نہیں۔ ایسی کوئی شرط اُس پر عائد نہیں ہوتی۔ سو، انور سجاد بھی ہر چند کہ تاریخ سازی کے کسی زعم میں مبتلا نہیں مگر 'کونپل' جیسی کہانی اس قسم کے کسی نصب العین کی نفی یا تردید نہیں کرتی۔ شاید اسی لیے جدید ادبی تصورات سے اختلاف رکھنے والے انقلاب پسندوں میں بھی یہ کہانی بہت مقبول ہوئی۔ اس کہانی کے واسطے سے انور سجاد کا بھی ایک نہایت ریڈیکل، غیر روایتی اور Activist سیاسی کارکن کا پرسونا (Persona) سامنے آیا ہے۔ یہ 'پرسونا' اُس دوسرے رویے سے، جس کے مطابق نئی کہانی کا بنیادی مزاج افسانے سے نثریت کا اخراج اور ایک طرح کے شاعرانہ پن سے شغف ہے، زیادہ مناسبت نہیں رکھتا۔ تس پر بھی انور سجاد نے اپنی کئی کہانیوں اور اپنے ناولوں 'خوشیوں کا باغ' اور 'جنم روپ' کے ذریعے یہ کچھ کر دکھایا۔ چناں چہ فکری قطعیت اور ادب میں کمٹ منٹ (Commitment) کی اہمیت پر اصرار کے ساتھ ساتھ انور سجاد اظہار کے معاملے میں شاعرانہ ابہام اور اس طرح معنی کے عدم تعین میں یقین رکھتے ہیں۔ انور سجاد کی فنی سرشت اور کارکردگی کے حساب سے یہ مسئلہ خاصا تفصیل طلب ہے اور اس پر کبھی علاحدہ بحث ہوگی۔

جہاں تک انور سجاد کی کہانی 'کونپل' کا تعلق ہے، اس کہانی میں کوئی ابہام نہیں۔ کسی طرح کی شعریت نہیں۔ نہ تجربے میں نہ اسلوبِ اظہار میں۔ یہ ایک بہت گٹھی ہوئی، بہت درشت، بہت طاقت ور اور فکری لحاظ سے بہت دوٹوک قسم کی احتجاجی کہانی ہے، اردو کے احتجاجی ادب میں اپنی اثر انگیزی، پیغام رسانی اور زبان و بیان کے معاملے میں اپنی جامعیت، رچاؤ اور صراحت کے اعتبار سے بہت ممتاز اور نمایاں حیثیت رکھنے والی کہانی۔ میرا خیال ہے کہ ہمارے عہد کے فکشن کا کوئی بھی انتخاب اس کہانی کے بغیر ادھورا رہے گا اور بیانیہ کی رسمی بناوٹ اور روایتی ترتیب سے خالی ہونے کے باوجود 'کونپل' میں ایک سنگین صورتِ حال کا بیان، جس کھردری سچائی کے ساتھ سامنے آیا ہے، اُس کے پیشِ نظر یہ کہانی پریم چند کے افسانے 'کفن' اور حیات اللہ انصاری کے افسانے 'شکرگزار آنکھیں' کی یاد دلاتی ہے۔ یہ ایک انتہائی دہشت خیز اور یکسر غیر جذباتی دردمندی کے عنصر سے مالا مال کہانی ہے جو پڑھنے والے کے حواس پر تادیر مسلّط رہتی ہے اور اُسے بے چین رکھتی ہے۔ آواں گارد ادب میں یہ عنصر ایک نئی برہمی، جارحیت اور انسانی مستقبل کے سلسلے میں، موجود انسانی صورتِ حال کے پیشِ نظر، گہری تشویش سے بھری ہوئی سوچ کی شکل میں ابھرا۔ پریم چند کی کہانی 'کفن' سے انور سجاد کی 'کونپل' کا تعلق اسی سطح پر قائم ہوتا ہے، اردو کے نئے فکشن میں

آواں گارد کے اس عنصر کی طرح 'کونپل' جیسی غیر معمولی فنی مہارت کے ساتھ لکھی گئی کہانی کی مثالیں بھی بہت کم یاب ہیں۔ انور سجاد نے اپنے بارے میں جو وضاحتی مضمون لکھا تھا اور جس کے چند اقتباسات سے میں نے یہ گفتگو شروع کی تھی، اُس میں ایک جملہ یہ بھی ہے کہ "ہر کہانی میں میری صرف اتنی سی کوشش ہوتی ہے کہ کسی طرح موضوع (خیال) اور ہیئت کے مابین وہ عمیق، نازک جدلیاتی توازن قائم رکھنے میں کامیاب ہو جاؤں کہ جس کا ایک پلڑا بھی ذرّہ برابر جھک جائے تو کہانی کا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے" ___ تو اس کہانی 'کونپل' میں یہ توازن جس کامیابی اور سلیقے کے ساتھ سامنے آیا ہے اُس کے مقابلے میں انور سجاد کی بھی بس اِکّا دُکّا کہانیاں ہی ٹھہرتی ہیں۔

بہ ظاہر 'کونپل' کی داخلی ہیئت کا انحصار اس تجربے پر ہے کہ جبر سے انکار اور اپنی آزادی کے اظہار کی طلب، ایک درندہ صفت اجتماعی نظام کی زد پر آنے اور بڑی بے رحمی سے کچلے جانے کے بعد بھی زندہ رہتی ہے، خواب بن کر اور ایک ورثے کے طور پر منتقل ہوتی رہتی ہے، ایک نسل سے دوسری نسل تک ___ اس طرح جبر اور جبر سے رہائی کی خواہش کا سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ یہ ایک مستقل ٹکراؤ ہے، اجتماعی تاریخ کے مجموعی منظر نامے کا ایک اٹوٹ حصّہ۔

کہانی کا بنیادی حوالہ انور سجاد کا اپنا ماحول ہے ___ تنگ نظری، استبداد اور انسان کُش رویوں کے حصار میں پھنسا ہوا ___ سیاسی قیدیوں اور اذیت کدوں (Torture cells) کے گرد گھومتا ہوا۔ یہ کہانی انور سجاد کے جس مجموعے 'استعارے' میں شامل ہے وہ ۱۹۷۰ء میں شائع ہوا تھا۔ ۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء تک کے دور کو بنگالی شاعروں کے ایک انتخاب میں Flaming Seventies کہا گیا ہے، یعنی کہ ایک شعلہ بکف دہائی۔ پورے برصغیر میں یہ دور مطلق العنانیت کی ہر لہر کے خلاف احتجاج اور انسانی روح کی آزادی کو سلب کرنے کی ہر کوشش، ہر آمرانہ رویے کی مذمت کا دور ہے۔ تخلیقی سطح پر بھی ایک انوکھی سخت کوشی اور سنگینی کا اظہار اسی دور کی کہانی اور شاعری میں ہوا ہے۔ اس اعتبار سے انور سجاد کی یہ کہانی 'کونپل' ادب میں ایک نئے تخلیقی امکان، ایک نئے اجتماعی آدرش اور ایک نئے شعور کی بشارت سے تعبیر کی جا سکتی ہے۔

(۲)

کہانی میں اصل واقعے اور صورتِ حال کا بیان اور اُس کی تمثیل کا بیان ساتھ ساتھ ہوا ہے، گویا کہ دو بیانیے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ یہ ایک دوسرے کو Suppliment یا ایک دوسرے میں کسی قسم کا

اضافہ نہیں کرتے کہ قاری کو اس اضافے کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی، ہاں مگر اس طرح ایک سے دوسرے کی فکری توسیع ضرور ہوئی ہے اور ایک سے دوسرے کی جذباتی اور حسی تاثیر میں اضافہ بھی ہوا ہے۔ انور سجاد نے پورے واقعے کو ایک متحرک نظریے کے طور پر پیش کیا ہے، ایک ٹورچر سیل (Torture cell) ہے جہاں ایک آزاد فکر شاعر کو اظہار و انکار کے حق کی حفاظت کے جرم میں زد و کوب کیا جاتا ہے۔ اُس کی بیوی اور ماں یہ منظر دیکھ رہے ہیں اور چپ ہیں کہ انھیں انسانی تاریخ کی صورت بس ایک مجبورِ محض گواہ کی حیثیت حاصل ہے۔ اُس سیل میں دیوار پر فریم کی ہوئی ایک تصویر ٹنگی ہے۔ فریم میں ایک پتنگا ہے، پرواز یعنی جبر کے پھندے سے نجات کی آرزومندی کا اشاریہ اور ایک چھپکلی ہے، جبر کا مکروہ چہرہ۔ چھپکلی پتنگے کو ہڑپ کر جانا چاہتی ہے۔ شاعر کا دھیان اس صورتِ حال کے فریم ورک میں بار بار اپنے بیٹے کی طرف جاتا ہے، جسے انسانی ضمیر کی ایک امانت کے طور پر وہ اپنے پیچھے چھوڑ آیا ہے۔ فلیش بیک میں بار بار بچے کی تصویر ابھرتی ہے اور بچے کے ساتھ ایک کونپل کی بھی جس کا بیج اُسے اپنے باپ سے ملا تھا اور جسے اُس نے گھر کے آنگن میں بو دیا تھا۔ فلیش بیک میں ایک طوفانی رات کا منظر بھی سامنے آتا ہے، آمریت کی پرچھائیں، سیاہ رو اور سفاک۔ تیز بارش۔ ضمیر کی آزادی کے خلاف ایک سازش۔ بچہ ہر قیمت پر تاریخ (اپنے باپ) کی عطا کردہ اُس امانت کو بچانے کے جتن کرتا ہے۔ کہانی کا آخری پیراگراف یوں ہے:

> ''کارپوریشن لیمپ پوسٹ کی روشنی سے بنے اندھے شیشے کے پار دیکھتے ہوئے بچے کو یکدم ترکیب سوجھتی ہے۔ وہ دروازے سے ہٹ کر جلدی سے مڑتا ہے۔ پل بھر کے لیے دوسرے بستر پر تنفس سے اُبھرتی ڈوبتی رضائی کی قبر کو دیکھتا ہے۔ اپنی چارپائی کے پاس آکر جلدی جلدی جوتا پہنتا ہے، اپنی پوری قوت سے، اپنے بستر کا لحاف اٹھا کر اوڑھتا ہے۔ پلٹ کر تیز تیز قدم اٹھاتا کمرے سے باہر نکل جاتا ہے۔ صحن کے عین وسط میں پہنچ کر بیٹھ جاتا ہے اور اُس ننھی منّی کونپل کو اپنے لحاف کے دامن میں لے لیتا ہے، جو منوں مٹی کو اپنی تیز کٹاری سی نوک سے چیر کے ابھری ہے اور درخت بننے پر جس کی شاخوں سے موہنے، مہکتے، سرخ سرخ پھول، فانوس کی صورت جھولیں گے''۔

فلیش بیک میں ایک فیوچرسٹک (Futuristic) سینیریو (Scenario)، خواب بدوش اور

خوش آئند، سوانور سجاد نے ایک مثبت، تعمیری کہانی لکھی ہے جس سے لکھنے والے کے انسانی سروکار اور اخلاقی موقف کی نشان دہی کھل کر ہوتی ہے، کہانی کی زبان بہت چھنی ہوئی، گرم اور دل کی طرح دھڑکتی ہوئی ہے۔ اشارہ خیز بھی بہت ہے، اسی لیے تجربے کی صراحت کے باوجود پوری کہانی میں کہیں بھی معنی کے اکہرے پن کا شائبہ تک نہیں۔ ان دیکھی اشیا اور احساسات تک کو انور سجاد نے ایک جسمیت سے ہمکنار کیا ہے۔ یہ چند جملے مثال کے طور پر:

''کھڑکی سے آتی تیز سرد ہوا اُس کے جسم کے مساموں میں داخل ہو کر سر اُٹھاتی ہے۔ وہ جسم سے اٹھتی کپکپی کو جسم میں دبا دیتا ہے''۔

---

''مدھم مدھم کومل سُرمئی روشنی جو تاریک سے تاریک رات میں بھی کہیں سے آجاتی ہے، کڑکتی کوندتی برق کے سامنے ہر لمحہ غائب ہوتی ہے۔ ان لمحوں کے بیچ کے لمحے میں پھر آسمان کی وسعتوں میں پھیل جاتی ہے۔ اس درمیانی لمحے کو وہ اپنے سارے وجود میں سمیٹ کر مسکراتا ہے''۔

---

''[ٹورچر کے دوران] اُس کی پیٹھ کے تمام ریشے مسلسل تناؤ میں ہیں۔ اُس کی آنکھیں مسلسل بھنچی ہیں، جن کے مرکز سے سرخ نقطہ ابھرتا ہے، افق افق تک تنہا ہی چلا جاتا ہے''۔

---

اور بیان کی یہ طاقت دیکھیے:

''پلاس والا اُس کی شہادت کی انگلی کا ناخن پلاس کے دانتوں میں دبا کر آہستہ آہستہ کھینچتا ہے، کھینچتا ہے، حتّٰی کہ ناخن جڑ سے اکھڑنے لگتا ہے۔ درد کی تمام حسّیات سمٹ کر اُس کے ناخنوں میں آجاتی ہیں''۔

اور ——

''عین اُسی وقت آسمان سے بارش کے پہلے قطرے کا فائر ہوتا ہے۔ بارش

مشین گنوں سے چلتی گولیوں کی صورت اختیار کر لیتی ہے''۔

اور یہ آخری اقتباس:

''انچارج کے اشارے پر ایک سیاہ پوش کونے میں پڑے کڑوے تیل کے کنستر میں ڈوبا کوڑا نکالتا ہے۔ وہ بڑھ کر اسے گھسیٹ کے تاریک کوٹھری کے جنگلے کے ساتھ اُس کی کلائیاں اور پیر باندھ دیتے ہیں، کچھ اس انداز سے جیسے یسوع مسیح کو سولی پر باندھا گیا تھا''۔

یاد کیجیے —— دستویفسکی نے کہا تھا: When a criminal goes on the cross, he resembles Christ۔ یہ چھوٹی سی کہانی ایسے غیر معمولی معروضی تلازموں سے بھری پڑی ہے۔ اس کہانی کے واسطے سے انور سجاد ہی نہیں آواں گارد لٹریچر اور اردو فکشن میں نئی حسیت کے عمل پر بہت دیر تک بات کی جا سکتی ہے۔ سرِ دست صرف اسی قدر ——!

(۳)

'کونپل' کے بعد اپنی گفتگو کے اس سلسلے کو انور سجاد کے معروف اور خاصے متنازعہ ناول 'خوشیوں کا باغ' تک لے جانا چاہتا ہوں۔ یہ ناول بلراج مین را نے شعور کی ایک خصوصی اشاعت کے طور پر دلی سے اُس وقت شائع کیا تھا جب پاکستان میں اظہار کی آزادی پر سخت پہرے عائد تھے۔ ادب، آرٹ، صحافت پر احتساب کی گرفت بہت مضبوط تھی۔ ذوالفقار علی بھٹو کو پھانسی دی جا چکی تھی اور جنرل ضیاء الحق نے ایک مذہبی نظام کی تعمیر و تشکیل کے نام پر جبر کا ایک نیا سلسلہ شروع کر رکھا تھا۔ مین را نے 'خوشیوں کا باغ' کی اشاعت کے ساتھ ساتھ جبر اور احتساب کی اس واردات کو حوالہ بنا کر رام چندرن کی یک موضوعی پینٹنگز کی نمائش کا اہتمام بھی کیا تھا —— ''کٹھ پتلیوں کا رنگ منچ' کے عنوان سے۔ یہ ایک الگ کہانی ہے۔ 'خوشیوں کا باغ' کا ایک اقتباس یوں ہے کہ:

''ایک چہرہ

طلسماتی تباہ کاریوں کی مزاحمت کی نشان دہی کرتا

مکمل طور پر انسانی چہرہ، مکمل انسان، جو تباہی اور بربادی کی فضا میں

مدافعت کا نشان بن جاتا ہے......''

یہ کہانی پڑھتے وقت ایک چہرہ مسلسل ہمارے حواس کا تعاقب کرتا رہتا ہے۔ لمحے بھر کے لیے اگر اس چہرے کا مشاہدہ ایک سرریلسٹ سطح پر کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ اس کی آنکھیں دو روشن چراغوں کی مثال ہیں اور ان کا دائرہ ایک ایسی دھند پر پھیلا ہوا ہے جو امید اور امید کے امکان کا مخزن ہے، موجود سے آئندہ کے موہوم ربط کا اشاریہ۔ چناں چہ ذہنی اور تجرباتی سطح پر یہ کہانی ایک فیوچرسٹ تخلیق ہے۔ اس کے ایک سرے پر حال ہے تو دوسرے سرے پر وہ وقت جو ابھی نظروں سے اوجھل ہے مگر جس کی تشکیل کے عناصر کی دریافت حقائق کی اس سرزمین پر بھی کی جاسکتی ہے جس سے ہمارا حال عبارت ہے۔ یہی زاویۂ نظر ہمارے عہد کی حسیت کو ایک اخلاقی بُعد سے روشناس کراتا ہے اور گزشتہ کی نفی اور تخریب کے ماحول میں ایک مثبت اور تعمیری جہت کے وجود کی خبر دیتا ہے۔ آواں گارد ادب میں مستقبلیت کی رَو شروع ہی سے فنا پرستانہ میلانات کی ہم رکاب رہی ہے۔ نئے اردو ادیبوں کا المیہ یہ ہے کہ انھوں نے ظواہر کی عکاسی کو اپنا مقصود جانا اور محرومی و نارسائی کے ایک مہیب تجربے میں چھپی ہوئی بشارت کے ادراک سے بے نیاز رہے۔ شاید اسی لیے ہماری نئی حسیت تا حال مغرب کے آواں گارد ادب کی اساسی حسیت کا پس منظر بنی ہوئی ہے۔ پیش منظر کب کا بدل چکا، زندگی اور ادب دونوں کی سطح پر۔ موڈرنزم کے بعد اب پوسٹ موڈرنزم بھی کل کا قصہ بنتی جارہی ہے، مگر ہم جو تقلید کو تحفظ اور اختصاص کی کلید سمجھتے ہیں، اب تک پس منظر سے نکل کر پیش منظر تک آنے پر آمادہ نہ ہوئے —— تقلیدی جدیدیت ہماری ادبی روایت کا سب سے بڑا سانحہ ہے۔

یہ صحیح ہے کہ احتجاج کی شکلیں مختلف اور اس کے مظاہر کثیر ہیں۔ کامیو نے خودکشی کو احتجاج سے تعبیر کرتے وقت موت میں زندگی کے ایک نئے اور انقلابی مفہوم کی تلاش کا منظر یہ ترتیب دیا تھا۔ ظاہر پرست اسے اثباتیت کی نفی سمجھ بیٹھے اور اس رمز کی خبر نہ پاسکے کہ انسانی شعور کی تاریخ میں ایسے ہزاروں لمحے آئے ہیں جب زندگی اور موت نے آپس میں اپنی ہیئتیں تبدیل کرلیں کہ یہ بھی اپنی اپنی تشخیص کا ایک طور تھا۔ ایسی انسانی صورتِ حال میں، جب انفرادیت کے تعین اور تحفظ نیز اس کے اثبات کے دوسرے تمام وسائل ناکارہ ہو چکے ہوں، ایک آخری وسیلہ موت کے تجربے کا انتخاب بھی ہوسکتا ہے۔ زندگی کے جبر سے انکار اور اس کے بالمقابل موت کے اختیار میں خود زندگی ایک نیا مفہوم پاتی ہے۔ لیکن ہم نے اس مفہوم کے خارجی لاحقوں کو زندگی کی اصلی غایت سمجھ لیا اور اسی کی بنیاد پر نئی حسیت کا قصر تعمیر کرنے میں منہمک ہوگئے۔ پھر تو ایک بھیڑ لگ گئی۔ سائنسی تمدن کے تضادات، اقدار کے زوال، ایقانات کی شکست، تمام آزمودہ حوصلوں کی پستی،

نجات کے نسخوں کی بے اثری، شخصیتوں کے انحطاط اور خیر کی بے توقیری سے وابستہ ہر آشوب کا دروازہ ایک اندھی گلی میں کھل گیا۔ لوگ جوق در جوق ایک ظلمت آثار مرکز پر کھنچ آئے اور اپنے عمل کی لاحاصلی سے آگاہ اُس وقت ہوئے جب پانی سر سے اوپر آ گیا اور تخلیقی تفکر کی دنیا میں تقلیدی جدیدیت کی اصطلاح کا چلن دھیرے دھیرے عام ہونے لگا۔ حسّی اور ذہنی تجربے کی قدر و قیمت میں تخفیف کا یہ دوسرا دور ہے۔ اس کے پہلے دور کا آغاز ترقی پسندوں کی ادعائیت اور زمانی سیاق میں ان کے ازکار رفتہ خیالات کی بے اثری کے ساتھ ہوا تھا۔ اُس وقت لفظوں نے اپنے معنی کھو دیے تھے اور معنی کی تلاش کے نئے منطقوں سے شناسائی کے عمل میں اُن کے تحفظات کی سخت گیری نے بہت سی رکاوٹیں کھڑی کر دی تھیں۔ ہم نے ان پر بڑی لعن طعن کی لیکن بالآخر خود بھی اسی سے مماثل ایک سحر کے دام میں گرفتار ہو گئے۔ یہ غلطی پہلے سے زیادہ مہلک اس لیے ہے کہ اسے بھی لگ بھگ اسی نوع کے جذباتی اور ذہنی تساہل نے اساس فراہم کی ہے جسے ہم نے ملامتوں کا ہدف بنایا تھا۔

انور سجاد کے اس ناول کو اسی لیے میں اپنے عہد کی جمالیات کے ایک نئے مظہر، رائج الوقت اظہاراتی اسالیب کے لیے ایک چیلنج اور ایک نئے تخلیقی سوالنامے سے تعبیر کرتا ہوں۔ مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ میں نے یہ ناول بڑے جتنوں کے ساتھ ٹھہر ٹھہر کر، وقفے وقفے سے پڑھا ہے۔ وہ تسلسل جو کسی واقعاتی کائنات کو مربوط، منظم اور سہل الفہم بناتا ہے اور بیان کی وہ روانی جو کسی کہانی کو سننے والوں کی دلچسپی کا سامان فراہم کرتی ہے، یہاں مفقود ہے۔ انور سجاد کا رویہ، اس کہانی کی تخلیق سے وابستہ تمام سطحوں پر کیا فکری اور جذباتی اور کیا تخلیقی اور لسانی ایک ایسے آرٹسٹ کا رویہ ہے جس نے اظہار کی جانی پہچانی، برسوں پرانی شرائط کو بالائے طاق رکھ کر اپنے قاری کو ایک نئے فنی استفہام سے دوچار کیا ہے۔ یہ مشینی کلچر کے ساتھ فروغ پا۔ نے والی تہذیبی قدروں کے ملبے سے رینگ کر نکلتی ہوئی ایک نئی جمالیاتی قدر کے ظہور کا علامیہ ہے، منتشر، پراگندہ، بدہیئت اور اس کا مجموعی ماحول تشدد، اشتعال اور دہشت سے لبریز ہے۔ موسیقی، تجربے کی ایک سطح پر خود موسیقی کی نفی کیوں کر بن جاتی ہے اور تخلیقی تجربے نیز اظہار کا منزّہ، شفاف، ترشا ترشایا اور خوفزدگی کی حد تک محتاط آئینہ خانہ ایک لمبی چیخ کا استعارہ کس طرح بنتا ہے، اسے ہم 'خوشیوں کا باغ' کے تیسرے پینل پر باسانی دیکھ سکتے ہیں۔ انور سجاد نے اس پینل کے نقش و نگار کا سلسلہ اس نقطے سے شروع کیا ہے جہاں 'خوشیوں کا باغ' کی سرحدیں ختم ہوتی ہیں اور ایک نئی سچائی کا بابِ حیرت کھلتا ہے۔ اس کا مسئلہ یہی سچائی ہے، خوفناک اور مہیب، جسے اس نے بظاہر ایک بے ترتیب لفظی نظام میں

سمیٹنے کے جتن کیے ہیں کہ یہ بے ترتیبی اپنی خارجی سطح پر بھی اس غیر منظم سچائی کا اظہار کرتی ہے۔ تجربے اور اظہار کی دوئی کو ختم کر کے ایک انوکھی وحدت کی تعمیر کا یہ قرینہ انور سجاد کی اس کہانی کو ایک نیا تخلیقی تناظر بخشتا ہے۔ اس سچائی کا تعاقب کرتے ہوئے وہ انسانی صورتِ حال کی جس دھند تک بالآخر پہنچا ہے، وہاں اس دھند سے ایک اور شکل نمودار ہوتی ہے اور اسی شکل میں ہم پر کہانی کے بنیادی تجربے کی فکری جہت روشن ہوتی ہے، دھوپ اور چھاؤں کے ایک تماشے اور اس تماشے سے دوچار انسان کی تمام ترتگ و دو کا حاصل۔ یہ ایک امکان بھی ہے اور ایک بشارت بھی۔

چناں چہ ہم اس کہانی کو دُہرانا چاہیں تو ہمیں اس کے لسانی حصار سے نکل کر دوسری سطحوں کی جستجو کرنی ہوگی۔ ایک تو خیال کی سطح جو بظاہر پیچیدہ اور حل طلب ہے مگر اس کے معنی بہت صاف ہیں کہ ناول کے آغاز نے اختتام تک اس کے کلیدی کردار 'میں' کی معروضی صورتِ حال اور اس واقعاتی منظرنامے کے محور کی حیثیت سے اس کا موقف واضح ہے۔ دوسری سطح ایک قوی امکان اور جذبے کے رقص میں مضمر اثباتیت کے حوالے سے عمل کی سطح ہے جس کے مراحل دشوار بھی ہیں اور صبر آزما بھی کہ ان کا سلسلہ تیسری دنیا کے وسیع وعریض ذہنی اور جذباتی اور مادّی لینڈ اسکیپ پر پھیلا ہوا ہے۔ اس سطح پر یہ ایک تاریخی ناول ہے جس میں انور سجاد نے کمال چابکدستی سے تاریخ کے منطقے کو ایک فنی تجربے کی اساس بنایا ہے، اس طرح کہ معروض نے موضوع کی شکل اختیار کر لی ہے اور وہ کچھ جو معین اور معلوم اور محدود تھا، غیر معین، پُراسرار اور سیال ہو گیا ہے۔ اس طرح یہ کہانی مشہود سے مجرد کی سمت بڑھتی ہے اور اپنے انجام تک پہنچتے پہنچتے ایک بار پھر اپنے تمام تر ایبسٹریکشن کو ایک ٹھوس اور طبیعی صورتِ حال میں منتقل کرنے کا راستہ دکھاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کہانی مجھے بیک وقت دل چسپ بھی نظر آئی اور غیر دل چسپ بھی۔ پکاسو کی 'گوئرنکا' کی طرح اس کا ذائقہ بہت کڑوا ہے، مگر یہی کڑواہٹ، جو زہر کی مثال ہمارے گلے میں پھندے ڈالتی ہے، بیان کی روانی اور ترتیب کے راستے میں رکاوٹیں کھڑی کرتی ہے، اس کہانی کا امرت بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا امرت جو زہر کی صورت سامنے آئے، رُک رُک کر ہی حلق سے نیچے اتارا جا سکتا ہے۔ اس کہانی کو ایک ہی نشست میں پڑھنا اس وقت ممکن ہے جب اپنے ردِعمل اور کہانی کے عمل کی طرف سے آنکھیں پھیر لی جائیں اور اس کا مطالعہ اس کیفیت کے ساتھ کیا جائے جسے ہمارے نقاد معروضیت کا نام دیتے ہیں۔ میرے لیے یہ امر محال بھی ہے اور معیوب بھی کہ انسانی تجربات کی بھٹیاں علوم کے برف خانے میں لگانے اور اختصاص کے آلوں سے انھیں ناپنے کا کام صرف انھی لوگوں کے بس کا ہے جن کا شعور ڈی ہیومنائزیشن کے تصورات سے غذا حاصل کرتا ہے۔ پھر اس

کہانی میں جو کچھ لکھا ہوا سامنے آیا ہے اس سے بہت زیادہ اَن لکھا ہے۔ کلام اور سکوت یہاں ایک دوسرے کی ضدیں نہیں، رفیق ہیں کہ ایک کو دوسرے سے اپنے اظہار کے تسلسل کی تحریک اور طاقت ملتی ہے۔ وقفہ اظہار کی کیسی موثر توانائی ہے اس کا اندازہ کہانی کے جملوں کی بیچ بیچ کی خاموشی سے ہوتا ہے۔ یہی خاموشی ایک لمبی چیخ کو جس سے یہ کہانی عبارت ہے، جگہ جگہ سے قطع کرتی ہے اور اسے ہزار چہرہ آوازوں کا سنگم بناتی ہے۔ یہ ایک پُر پیچ اور مجنونانہ سمفنی ہے جس میں سُر اور تال اور مختلف راگ راگنیوں کے ساتھ ساتھ انسانی بدن اور اُس کے شعوری تفاعل یعنی رقص نیز مختلف رنگوں میں پنہاں آوازوں یعنی موسیقی کی گونج بھی شامل ہے۔ ادب یا تخلیقی تجربے کے انکشاف کی لسانی ہیئت جو دوسرے فنونِ لطیفہ کی گرفت سے ماورا اور آزاد، انسانی اظہار کی ایک خود مختار مملکت سمجھی جاتی رہی ہے، انور سجاد نے اُس کی فصیلوں پر کئی سمتوں سے وار کیے ہیں اور قصے کہانی کی تعریف کے اُن تمام دائروں کو بکھیر کر رکھ دیا ہے جن کے بیان سے ان اصناف کے اصول وضوابط کا احاطہ کرنے والی درسی اور علمی کتابوں کے صفحات بھرے پڑے ہیں:

> "میرا مسئلہ شاید بالکل ذاتی سی نوعیت کا ہے کہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے ادراک کی کوشش میں نئی صورتِ حال کے توسط سے نفسِ مضمون (زندگی کے بارے میں نکتۂ نظر؟) اور ہیئت کے درمیان جمالیاتی اعتبار سے وہ عمیق لیکن نازک جدلیاتی توازن کیسے قائم رکھا جائے کہ جس کا ایک پلڑا شمہ برابر بھی جھک جائے تو فن کا سارا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ میں اپنی کہانیوں میں اس مسئلے سے نبرد آزما ہونے کی کوشش کرتا ہوں۔ یہ ناول بھی اس نبرد آزمائی سے مستثنیٰ نہیں۔
>
> انور سجاد"

اور اس ناول میں انور سجاد نے اپنی نبرد آزمائی کے وسیلوں کا سرچشمہ تکنیکی احساس کے جس مخزن کو بنایا ہے وہ ہمارا ماضی نہیں، ماضی کے تخلیقی مدرکات سے منسلک تجربے کا ایک ایسا اسلوب ہے جو لگ بھگ پانچ سو برس پہلے اپنی اولین شکل میں سامنے آیا تھا، ایک ایسے شخص کے ہاتھوں جس نے رنگوں کی زبان میں باتیں کیں —— بوش کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس کی تخلیق کا مفہوم اظہار کی کسی بھی سطح پر منجمد نہیں ہوتا۔ اس ناول میں انور سجاد نے حقیقی اور غیر حقیقی کو ایک نقطے پر جس طرح یکجا کیا ہے اور اس طرح تاریخ اور مقام کے ایک معینہ دائرے سے رہائی کی جو تخلیقی جدوجہد کی ہے اسے ہم بوش کے فنی طریق کار کے حوالے سے شاید بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ بادی النظر

میں بوش ایک مذہبی مصور تھا مگر اس کے ذہنی اور شعوری انسلاکات اول و آخر دنیوی تھے۔ غالباً اسی لیے اس کی تصویروں میں طنز کی دھار بہت تیز ہے۔ اس نے بعض مشہور تصویروں مثلاً 'آخری فیصلہ'، 'بیوقوفوں کا جہاز'، 'سات ہلاکت آفریں گناہ'، 'جنت ارضی' اور 'خوشبوؤں کا باغ' میں طنز سے قطع نظر، ایک نوع کی الم آمیز رائے زنی کا عنصر بھی شامل کرلیا ہے۔ اس نے ازمنۂ وسطیٰ کی جن تمثیلوں کو اپنی تخلیق کے محرک کی حیثیت دی تھی ان کے معنی بھی دراصل اس زمانے کی سماجی زندگی ہی کے حوالے سے روشن ہوتے ہیں۔ ہر چند کہ اس کی تصویروں کے خوابی تجزیے کا سلسلہ سرریلزم کے فروغ کے ساتھ شروع ہوا اور اس مکتبِ فکر کے مویدین اس معاملے میں اسے فرائڈ کا پیش رو قرار دیتے ہیں، تاہم اس واقعے کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ بوش کی تصویریں محض ذہن کی لاشعوری سطح کا آزادانہ اظہار نہیں ہیں اور ان کے فکری سفر کا سلسلہ خواب اور حقیقت کی ملی جلی کائنات میں ایک ساتھ جاری رہتا ہے۔ یہی صورتِ حال اس ناول کے ساتھ ہے، وہ کچھ جو نگاہوں کے سامنے ہے، اس درجہ غیر منظم اور واقعات کی باطنی اور باہمی پیکار کے باعث اتنا انوکھا دکھائی دیتا ہے کہ اُس پر خواب کا گمان ہوتا ہے:

> ''میں جاگتے میں خواب دیکھتا ہوں یا خواب میں جاگتا ہوں میری سمجھ میں نہیں آتا''......

اور اس گمان کے نتیجے میں یہ الجھن سامنے آتی ہے کہ باہر کی دنیا کے جبر سے نمٹنا کس سطح پر ممکن ہوسکتا ہے اور اس سے مدافعت کی صورت کیا ہے:

> ''اگر زندگی کے کسی بھی واقعے کو، کسی بھی وقوعے کو لفظ بہ لفظ سادہ پیرائے میں بیان کردیا جائے تو کیا وہ خوابی دنیا نہیں لگتی؟''

یہ سوال ایک مستقل طنز کی طرح اس ناول کے مرکزی کردار اور اس کے وسیلے سے اس کے قاری کا تعاقب کرتا رہتا ہے کہ ہمارے موجود کی بدوضعی، اس کے بے ترتیبی اور کسی بڑے ایقان کے مرکز سے اس کی دوری ہماری نظروں میں اسے ایک خواب نامہ بنادیتی ہے۔ یہ خواب نامہ ایک امکان کا علامیہ بھی ہے اور اس سطح پر اپنی تعبیر کا منتظر۔ اسی کے ساتھ ساتھ ہر انسانی صورتِ حال کی مبالغہ آمیزی، واقعیت کے باوجود اس کا عدم استدلال اور اپنی طبعی شہادتوں کے باوصف اس کی بے تعیّنی حقیقت کے تانوں بانوں کو منتشر کردیتی ہے اور اسے ایک ایسی صورتِ حال کے مماثل ٹھہراتی ہے جو حقیقی بھی ہے اور غیر حقیقی بھی، معروض بھی ہے اور موضوع بھی۔ اس ضمن میں انور

سجاد کے یہ الفاظ کہ "گہری نیند سونے والے کبھی خواب نہیں دیکھتے اور خواب نہ دیکھنا موت کے کس قدر قریب ہے" اس حقیقی اور غیر حقیقی کائنات کے تماشے سے دوچار شعور کو ایک نئی راہ پر لے جاتے ہیں۔ اسی راہ پر اسے غفلت کے عذاب اور آگہی کی عظمت کا ادراک ہوتا ہے اور اس پر یہ بھید بھی کھلتا ہے کہ حد اور توازن سے عاری بیداری جس کے رشتے خوابوں سے یکسر منقطع ہو جائیں، محض دنیاداری ہے۔ اس نوع کی بیداری اور گہری اٹوٹ نیند میں کوئی فرق نہیں کہ دونوں کا حاصل ایک ہے۔

مصوری کی تاریخ میں ایک سرریئلسٹک روکی نمود سب سے پہلے اس وقت ہوئی تھی جب پورے مغرب کو طاعون کی آسیبی وبا نے اپنی گرفت میں لے لیا تھا۔ یہ واقعہ ۱۳۴۸ء کا ہے۔ موت اور دائمی اذیت اور اعمال کی خرابی کے نتیجے میں ایک ازلی اور الوہی سزا کے تصورات فنون کی دنیا میں اسی وقت عام ہوئے۔ اس وبا نے ایک تہائی یورپ کا صفایا کر دیا اور اس کے ساتھ دہشت اور سراسیمگی کی جس فضا کا ظہور ہوا، وہ ایک نودریافت فنی رویے کا پس منظر بن گئی۔ اب بارہویں صدی عیسوی کے شاہانہ مسیح کی جگہ مسیح مصلوب نے لے لی؛ لباس خون کے دھبوں سے داغدار اور بدن کانٹوں سے چھلنی۔ یہ دراصل آغاز تھا موت اور محرومی کے مجنونانہ رقص کا جس کی گمک بوش کی تصویروں میں آج بھی محسوس کی جاسکتی ہے۔ الوہی قوتوں کے جبر اور انسانوں کی دنیا کے تئیں اُن کی بے حسی نیز اُن سب کے بالمقابل انسانی مقدر کی بے چارگی اور نارسی کی ایک جہت گروں والڈ کی 'دارکشی' ہے جو ترحم کا جذبہ بیدار کرتی ہے تو اس کی دوسری جہت بوش کی دنیوی 'خوشیوں کا باغ' کے تینوں پینل ہیں جن میں حقیقت کی تلخی پر ایک خوابی یا طلسماتی فضا کے تسلط نے ایک الم آمیز طنز کا غلاف چڑھادیا ہے۔ یہ کیفیت بتدریج نمودار ہوتی ہے اور اپنی ہیئت کا تماشا دھیرے دھیرے ترتیب دیتی ہے۔ چناں چہ پہلے دو پینل یعنی 'حوا کا جنم' اور دنیوی 'خوشیوں کا باغ' ہر چند کہ قائم بالذات ہیں اور مفہوم کے اعتبار سے خود مکتفی لیکن تیسرے پینل 'موسیقی کا جہنم' کو پہلے دو پینل ایک تجرباتی اساس مہیا کرتے ہیں اور تجربے کے تسلسل کی اُس منزل کا جو سب سے زیادہ سخت، پیچیدہ اور درشت ہے، یہ دونوں پینل جواز بن جاتے ہیں۔ انور سجاد نے اپنے تخلیقی تجربے کو اسی تیسرے پینل کے شدت آثار فنی ماحول یا یوں کہا جائے کہ اسے اپنے ناول کے سیاق وسباق میں جذب کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش دو دور افتادہ استعاروں میں ایک معنوی وحدت کی تلاش بھی کہی جاسکتی ہے اور اس کا سب سے بلیغ پہلو یہ ہے کہ گرچہ ان دونوں استعاروں کے زمانی اور مکانی لاحقے ایک دوسرے سے مختلف ہیں مگر چودھویں صدی عیسوی کی مغربی دنیا کے جذباتی اور حسی

انتشار، اُس کے سماجی ماحول کی دہشت اور ہمارے عہد کی تیسری دنیا کے آشوب اور المناکی میں ایک وسیع فکری رابطے یا ایک مماثل مخفی ارتعاش کا سراغ انھیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتا ہے۔ اسباب اور محرکات کے فرق و امتیاز نے ایک طنزیہ جہت خود بخود پیدا کر دی ہے چناں چہ انور سجاد کا یہ ناول ایک گہرے اور پُرکار سماجی طنز کی حیثیت بھی رکھتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ اس طنز کا ہدف کون ہے؟ استعمار کی وہ طاقتیں جو پیر تسمہ پا کی طرح تیسری دنیا کے شانوں پر سوار ہیں؟ زندگی، معاشرے اور تہذیب کے تئیں وہ رویے جو اجتماعی صورتِ حال کی خرابی کا سبب ہیں؟ خود تیسری دنیا کے دانشوروں، ادیبوں اور فن کاروں کے حواس پر مسلّط نظری اور جذباتی تصادمات؟ اس معاملے میں انور سجاد نے کسی ایک محدود اور معین تناظر کا خود کو پابند نہیں بنایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کہانی کے بعض حصوں پر صحافتی نوٹ یا کسی اخبار کے اداریے کا گمان ہوتا ہے۔ کچھ حصے کسی واقعاتی صورتِ حال کا بیان نظر آتے ہیں؛ کہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ لکھنے والا شاعر ہے، کہیں مصور جس کی توجہ معروض کی خارجی عکاسی کے بجائے اس کے باطنی منظرنامے کی تصویر کشی پر ہے اور بعض مقامات پر وہ ایک ٹھیٹ اور خالص قصہ گو نظر آتا ہے۔ ہر حسی اور جذباتی اور ذہنی واردات یا کیفیت اپنے اظہار کا اسلوب ساتھ لے کر آتی ہے۔ اسالیب کی تبدیلی میں تجربے کی دھوپ چھاؤں اور اس کے تغیر پذیر مزاج کی ترجمانی خود بخود ہوگئی ہے۔ یہ ایک طرح کی پیوندکاری ہے، 'خوشیوں کا باغ' کے تیسرے پینل کی مثال جہاں رنگ ایک دوسرے میں جذب نہیں ہوتے بلکہ ایک موزئیک ڈائگرام کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ بوش نے اس پینل میں جستہ جستہ مناظر، مختلف الوضع کرداروں اور الگ الگ، انوکھی اور ایک دوسرے سے غیر ہم آہنگ عمارتوں کے ذریعے ایک ایسے کُل کی تعمیر کی تھی جو لامرکز ہے۔ زوال کی ذلت میں گرفتار ایک پورے ماحول کی صورت گری کا اس سے زیادہ موثر اسلوب شاید بوش کے عہد کی بصیرت دریافت بھی نہیں کر سکتی تھی۔ انور سجاد نے اس طریقِ کار کو ایک نئی سطح پر برتا ہے، اس طرح کہ اظہار کی کروٹیں بدلتی ہوئی لہروں کے مدوجزر سے اُبھرنے والے پیوندکاری کے تاثر کو ہمہ وقت ناول کا مرکزی کردار ہر منظر میں اپنی آلودگی اور ہر موڑ پر اپنی موجودگی کے احساس کی وساطت سے اس حد تک ابھرنے نہیں دیتا کہ کہانی کی بنیادی وحدت کا شیرازہ بکھر جائے۔ یہ ایک اسملاژ ہے، مضحک اور المناک اور شکستہ تمثالوں کا ایک نگارخانہ جس کی بے ترتیبی اور ریزہ کاری بہر صورت ایک پورے کینوس اور منظر پر محیط بصیرت کی طالب ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے انور سجاد کے شعور میں سرریلسٹک عناصر کی بیّن شمولیت کے باوجود یہ ناول اپنی مجموعی شکل میں حقیقت کی بنیادوں کو منہدم

نہیں کرتا اور اپنے ارتقا کے ہر موڑ پر حقیقت کی ایک دائم و قائم سطح سے مشروط ہے۔ یہ بات میں اس سے پہلے بھی کسی موقعے پر عرض کر چکا ہوں کہ اردو کے نئے فکشن میں شہری ادراک کے سب سے ممتاز نمونے ہمیں انور سجاد اور مین را کی کہانیوں میں ملتے ہیں۔ دونوں کے تخلیقی طریقِ کار کی اساس استعاراتی ہے چناں چہ بعض پُر جوش افادیت زدہ نقادوں کے نزدیک دونوں اس 'تضاد' کے شکار ہیں کہ اپنی نظریاتی وابستگیوں کے باوجود اپنے مافی الضمیر کی ادائیگی اس طور پر نہیں کرتے کہ ان کے دل کی بات جوں کی توں دوسروں کے دل میں اُتر جائے۔ میں یہ سوچ کر لرز جاتا ہوں کہ انھوں نے اگر اپنے جذباتی اور نظریاتی ایقانات کی نمائش اسی سطح پر کی ہوتی جس پر ہمارے افادیت زدہ نقاد ایک مصلحانہ کروفر کے ساتھ قدم جمائے ہوئے ہیں تو ان کی کہانی کا کیا حال ہوتا؟ عام فکر کے اعتبار سے ان پر ایسی کون سی بصیرت منکشف ہوئی ہے جو انھیں دوسروں سے متمائز کر سکے؟ اس سوال کی زد پر دنیا کے بڑے سے بڑے ادیب کی حالت خراب ہو سکتی ہے۔ کسی بھی ادب لکھنے والے کے اصل امتیاز کا پیمانہ اس کی فکر کا تخلیقی تظاہر ہے جہاں وہ براہِ راست یا بالواسطہ طور پر مجرّدات، اشیا اور مظاہر کے فنّی تبدّل کے ذریعے ایک منفرد کائنات کی صورت گری کرتا ہے۔ خیر، یہ تو ایک ضمنی بات تھی، میں کہہ یہ رہا تھا کہ انور سجاد اور مین را نے اپنے استعارے، بالفاظِ دیگر اپنے تخلیقی طریقِ کار کی بنیادی سطح اور وسائل جس زندگی سے اخذ کیے ہیں اس کے مناسبات شہری ہیں۔ چناں چہ انھیں اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ اس طریقِ کار کا اصل الاصول بعض ایسے علامیے ہیں جن کی تشکیل سائنسی اور ٹکنالوجیکل تمدن کی مرہونِ منّت ہے۔ انور سجاد نے اس ناول میں بھی مختلف واقعات، واردات اور کوائف کی نظر بندی کیمرے کی آنکھ سے کی ہے، جو یکے بعد دیگرے جستہ جستہ مناظر کو بنیادی تجربے کی دوڑ میں اس طرح پروتا جاتا ہے کہ کثرتوں کی رنگارنگی ایک اکائی میں ڈھلتی جاتی ہے۔ بوش نے اپنے جہنم کا مشاہدہ تخیّل کی نظر سے کیا تھا جو ایک نوع کی فکری مراجعت ہے کہ تعقل کے قلعوں کو مسمار کر کے اپنا رشتہ ان رویوں سے قائم کرتی ہے جن کی افزائش ایک معصومانہ ادراک کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ اس ادراک کے استدلال کی نوعیتیں اول و آخر جذباتی اور احساسی ہیں اور یہ انسانی شعور کے بچپن کی یاد دلاتی ہیں۔ اس کے برعکس انور سجاد کے یہاں شعور کا سفر ہر چند کہ تدریجی اور ضابطہ بند نہیں ہے اور جا بجا اپنی خلاقانہ جست کے ذریعے تجربے کے ایسے منطقوں تک پہنچتا ہوا نظر آتا ہے جو بظاہر خوابی ہیں مگر خواب اس کہانی کی مجموعی فضا میں اس کے شعور کی ضرورت اور منشا کے تابع دکھائی دیتے ہیں۔ بوش اور بوش کی بات تو الگ رہی، کم و بیش پرانے اور نئے تمام سرریلسٹک طریقِ کار کے شیدائیوں کے یہاں خواب اپنی من مانی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کی مطلق العنانیت حقیقت کے خفی ترین ارتعاشات پر بھی ایک

رومانی دھندلکا پھیلا دیتی ہے۔ فکر کی رو کہیں ابھرتی ہے تو بہت سہم سہم کر۔ خوابوں کے تلازمے ہمہ وقت احساس اور شعور کی میکانکیت پروار کرتے رہتے ہیں۔ ہر چند کہ سرریلزم کے منشور (۱۹۲۴ء) میں آندرے برتوں نے اس خالص اور خودکار نفسی عمل کو فکر کے حقیقی عمل کا مترادف ٹھہرایا تھا کہ یہ تعقل کی ہر گرفت اور ہر جمالیاتی اور اخلاقی پیش بندی سے ماورا ہے مگر واقعہ یہ ہے کہ ہر فکر، کسی نہ کسی سطح پر ایک پہلے سے قائم کیے ہوئے مقصد کی پابند اور کسی نہ کسی سوچے سمجھے محرک کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس کا تفاعل پابندیوں کے دائرے کو وسیع تو کر سکتا ہے لیکن ان کے وجود سے انکار کی قدرت نہیں رکھتا، چناں چہ اس کی آزادی کی بھی بہر حال کوئی نہ کوئی حد ضرور ہوتی ہے۔ اسی طرح اس کا یہ خیال کہ ذہن کا ایک مخصوص نقطۂ ارتکاز وہ ہوتا ہے جب زندگی اور موت، حقیقی اور تخئیلی، ماضی اور مستقبل، واضح اور مبہم، بلند اور پست ایک دوسرے سے متصادم نظر نہیں آتے، فی نفسہٖ ایک شعوری اور باضابطہ فکری سرگرمی ہی کا حاصل ہے۔ مثال کے طور پر خواب اور لاشعور کی مرکزیت کا اظہار تمثالوں اور استعاروں کی تخلیق میں تو ہو سکتا ہے مگر جب ان کی وضع کردہ تمثالیں اور استعارے کسی مخصوص ذاتی یا اجتماعی تجربے کے سیاق میں سامنے آتے ہیں تو ان کے انسلاک کی نوعیتیں بھی تبدیل ہو جاتی ہیں اور یکسر لاشعوری یا خوابی نہیں رہ جاتیں۔ اس موڑ پر تحت الشعور اور لاشعور، شعور کی ضد کے بجائے اس کے مختلف درجات کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ خود آندرے برتوں نے اس حقیقت کا اعتراف سرریئلسٹک صورتِ حال کی اس تعریف کے ساتھ کیا ہے کہ یہ صورتِ حال انکشاف کے ایک ایسے لمحے سے عبارت ہے جس کی بساط پر خواب اور حقیقت کے تصادمات اور تضادات ایک دوسرے میں حل ہو جاتے ہیں۔ اس ناول پر بھی اسی صورتِ حال کا اطلاق ہوتا ہے اور ناول سے الگ اس عہد، بالخصوص تیسری دنیا کی مجموعی صورتِ حال پر نظر ڈالیے تو اندازہ ہوگا کہ یہ صورتِ حال بھی انسانی تجربے اور شعور کی تاریخ کا ایک ایسا لمحہ ہے جس کا طلسم بیک وقت حقیقی بھی ہے اور اپنی رفتار کی تیزی نیز رنگوں کی بوالعجبی کے سبب غیر حقیقی بھی۔ غیر جمہوری معاشروں میں سچ اور جھوٹ کے مناسبات کی قلب ماہیت اس طور پر ہوئی ہے کہ ان کے مفاہیم اُلٹ گئے ہیں۔ جابرانہ اقتدار کے مظاہر بعض اوقات ایسی مضحک شکلیں اختیار کر لیتے ہیں کہ بظاہر انسانی اعمال بھی غیر انسانی دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں چوری کی سزا میں ہاتھ کاٹ لیے جائیں، زنا کا قصور سنگساری کا سزاوار ٹھہرے، اختلاف رائے قوم اور ملک سے غداری سمجھا جائے، جہاں عام انسانی غلطیوں کی پاداش میں شارع عام پر کوڑے لگائے جاتے ہوں، جنسی آزادی کے اختیار کی سزا قتل بن جائے، جہاں حق اور خیر کے نام پر دن رات جھوٹ کا بازار گرم ہو اور سچ بولنا جرم قرار دیا جائے، اس دنیا کی واقعی صورتِ حال کا بے کم و کاست بیان بھی اپنے اندر

ایک نوع کی اسطور سازی کا امکان رکھتا ہے۔ جدید نفسیات نے جس طرح نیکی اور بدی، خیر اور شر کو صدیوں پرانے حجابات سے نکل کر ایک نئے تناظر میں سمجھنے کی سعی کی ہے، اس سے ان اصطلاحوں کے مناسبات ہی بدل کر رہ گئے ہیں۔ عام انسانی سطح پر ہر عمل انسانی عمل ہے اور اسے الگ الگ خانوں میں رکھنے سے اس کی اساس تبدیل نہیں ہو جاتی۔ یہ ایک نئی اخلاقیات ہے، اخلاق کے مروجہ اور روایتی مفاہیم کی بندشوں سے عاری جو بقول فراقؔ خشک اعمال کے اوسر سے نہیں اُگتی بلکہ لب دریائے معاصی کا نخل ہے۔ اب ذرا اس فکری منظرنامے کے سیاق میں متذکرہ صورتِ حال پر ایک نظر ڈالیے تو جو حقیقت سامنے آئے گی وہ حقیقت سے زیادہ ایک افسانے کا آہنگ رکھتی ہے۔ اس سطح پر حقیقی اور تخئیلی، بلند اور پست میں وہ بھید نہیں رہ جاتا جو ہماری روایات یا کاروباری سماجی ضرورتوں نے پیدا کیے ہیں۔ سرریلزم کے علمبرداروں نے شاید اسی لیے اپنے موقف کو ان تمام اداروں، فلسفوں، سیاسی نظریوں، فنی اور تخلیقی قدروں کے خلاف ایک احتجاج سے تعبیر کیا تھا جنھوں نے ان کے خیال میں پہلی جنگِ عظیم کی ہیبت ناک مردم کشی کے مظاہر ترتیب دیے تھے۔ اسی سے ملتی جلتی فضا کی دھند سے بالآخر بودلیئر کے ڈینڈی کا ظہور ہوا تھا، وہ کردار جو اس نوع کی ہر ثنویت زدگی اور اندرونی تضاد سے مستثنیٰ ہے، جو بیک وقت اعلا ذہانت اور ایک ارفع احساس کا مالک ہے، جو دنیا میں رہتے ہوئے بھی اس سے الگ ہے۔ یہی طرزِ فکر کسی فن پارے کو ایک ساتھ تخریب اور تخلیق دونوں کا علامیہ بناتا ہے اور تضادات کی وحدت کو اُس سطح پر منکشف کرتا ہے جس کی دریافت لوتریاموں کے آرکی ٹائپل ہیرو نے کی تھی، یعنی بیک وقت خدا کی رحمت اور درندوں کے غیظ دونوں کا ترجمان۔ ظاہر ہے کہ ایسا ادب انور سجاد کے لفظوں میں طاقت کی غلام گردشوں کا فٹ نوٹ نہیں بن سکتا اور وہ ثانوی ادب بھی جو ہنگامی حالات کی پیداوار ہوتا ہے اور خود کو تاریخ متصور کرتا ہے، محض ہیجانی ہوتا ہے، بچکانہ جذباتیت سے مملو جو وقت گزرنے کے بعد وقت سے متعلق نہیں رہتا۔ چناں چہ اس صورتِ حال سے دوچار لکھنے والوں پر یہی لازم آتا ہے کہ وہ تمام پرانے تعصبات اور ان کی ضد میں نمو پذیر ہونے والے اُن تمام وقتی جذباتی ارتعاشات سے کنارہ کش ہو کر اپنی دنیا کا مشاہدہ ایک ایسے تماشے کے طور پر کریں جس کی حقیقت اور جس کا فریب دونوں سچائی ہی کی مختلف شکلوں سے عبارت ہیں۔ یہ ایک طرح کی جذباتی اور بصری مساوات ہے اور جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا تھا، یہ ایک نئی اخلاقیات کا عطیہ ہے، خیر و شر دونوں کے یکساں وژن کا حاصل۔

اس ناول کو اسی طرزِ نظر نے تاریخ کے جبر سے آزادی دلائی ہے اور اسے کرشن چندر کے ''جب

کھیت جاگے'' بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ تک کہا جا سکتا ہے کہ گورکی کے ''ماں'' جیسے تاریخ گزیدہ ناولوں سے ایک الگ اور مختلف ہیئت عطا کی ہے۔ اس ناول کے مرکزی کردار 'میں' کی بی بی نے اس بات کا بڑا مذاق اُڑایا تھا اور ہنگامی ادب کی مدافعت میں ایک بیان ان الفاظ میں دیا تھا: ''یہ ادب بھی ضروری ہوتا ہے۔ عصری تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ تم مجھے اتنا جاہل نہ سمجھو۔ میں جانتی ہوں۔ زندہ رہنے والے ادب کی نشوونما بتدریج ہوتی ہے۔ وقت لیتی ہے۔ یہ ان چند تصورات اور ہیئتوں کا بیج بوتا ہے، جس سے دنیا کو نیا پن ملتا ہے۔ دنیا کو اس کی بھولی ہوئی یادوں سے روشناس کراتا ہے'' اور یہ کہ ''یہ ادب بالآخر دنیا کو تبدیل کرنے میں اپنا کردار ضرور ادا کرتا ہے'' ـــــ انور سجاد نے ایقان کی اس سادہ لوحی پر طنز کے ذریعے دراصل عمل کی قوت کا اثبات کیا ہے اور تیسری دنیا کے دانشوروں کی عام جذباتی مشت زنی کو ملامت کا ہدف بنایا ہے۔ ان عزیزوں کی اکثریت کا حال یہ ہے کہ یہ محض تجریدی طور پر اپنے گرد و پیش کی حقیقتوں کو تبدیل کرنے کے تصور اور عمل میں تفریق کے ہنر سے نا آشنا آٹھوں پہر کی خود لذتی میں مگن رہتے ہیں۔ حقیقتوں کی تعبیر اور طبیعی طور پر ان کی تبدیلی کے مابین ایک بہت لمبا فاصلہ حائل ہے جسے خالی خولی ذہن کی بڑی سے بڑی جست بھی عبور کرنے پر قادر نہیں ہو سکتی۔ اس موقعے پر مجھے ایک پنجابی ڈرامے ''ہم'' (US) کی بات چیت کے جستہ جستہ اقتباسات یاد آتے ہیں:

ایک کردار: سائیگون دنیا کا اکیلا شہر ہے جہاں سڑکوں کے کنارے کوڑے کرکٹ کا ڈھیر جمع رہتا ہے اور اسی ڈھیر کے ساتھ انسان جلا دیے جاتے ہیں۔

دوسرا کردار: اتنے زیادہ قتل ہو چکے ہیں کہ لوگ سہم گئے ہیں۔ وہ اپنی آواز نہیں اُٹھاتے۔ چپ رہنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ جب ہم اپنے آپ کو جلاتے ہیں تو شاید یہی اکیلا راستہ رہ جاتا ہے اپنے اظہار کا۔

تیسرا کردار: میرا خیال ہے ہم تھک چکے تھے۔ ہمارے بدن تھک چکے تھے۔ پھر بھی ایسا لگتا تھا کہ ایک توانا برقی رو ہمارے اندر دوڑ رہی تھی۔

چوتھا کردار: ایک نیگرو کی حیثیت سے میں نہیں کہہ سکتا کہ میں جنگ کا حامی ہوں یا نہیں ہوں۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ ہمیں یہاں (محاذ پر) ہونا چاہیے یا نہیں، لیکن میں اتنا ضرور کہوں گا کہ اب جب کہ ہم یہاں ہیں، ہم کہیں اور نہیں جا سکتے۔

آخر میں ایک کورس:

ہمیں یوں محسوس ہوا کہ روز بروز ہم کمزور تر ہوتے جا رہے ہیں

ہمیشہ ایسا لگتا تھا کہ بس اب موت سامنے ہے

کوئی شے ہمارا لہو نچوڑ رہی تھی

کسی شے نے ہمیں چوس کر کھک چھوڑ دیا تھا

وہ ایک جونک تھی، ایک جونک جو زمین کی مالک ہے

وہ ایک جونک تھی، ایک زمین دار جونک

لہو پی کر پھولی ہوئی اور اس کے جبڑے فولاد سے بنے تھے

ہم نے اسے چیر ڈالا

چیر کر اسے نیچے پھینک دیا

اور اسے اپنی ایڑی سے مسل ڈالا

یہ چند اقتباسات ہماری دنیا کے سب سے ہیبت ناک اور جیتے جاگتے ڈرامے ''ویت نام'' سے ماخوذ ہیں۔ اس پنچایتی ڈرامے ''ہم'' یعنی ''ویت نام'' کے مرتب پیٹر بروکس نے لکھا تھا:

> ''اگر ہر شخص صرف ایک اکیلے دن کے لیے، ویت نام کی ہولناکی اور معمولات کی اس زندگی کو جو وہ گزار رہا ہے، اپنے ذہن کی گرفت میں لا سکے تو اس کے لیے دونوں کا باہمی تناؤ ناقابلِ برداشت ہو جائے گا —— ہم اپنے آپ سے پوچھتے ہیں کہ پھر کیا یہ ممکن ہو سکے گا کہ (اس ڈرامے کے) ناظر کے سامنے ہم ایک پل کے لیے بھی اس تضاد کو پیش کر سکیں، اس تضاد کو جو اس کی اپنی صورتِ حال اور اس کے معاشرے میں ہے؟ کیا کوئی ڈرامائی تصادم اس سے زیادہ مکمل بھی ہو سکتا ہے؟ کیا اس سے زیادہ ناگزیر اور دہشت انگیز المیہ کوئی اور بھی ہے؟''

کافکا نے اپنے ناولوں میں تناؤ اور تصادم کی اسی فضا کو موضوع بنایا تھا، ہر چند کہ اس کی سطح مختلف ہے اور اس میں روشنی کی ہر کرن ایک اندھی اتھاہ تاریکی کے لبادے میں ملفوف نظر آتی ہے۔ اس

کے کردار ایک تنویم زدہ، انوکھے اور خواب آثار ماحول میں کٹھ پتلیوں کی طرح حرکت کرتے ہیں، مگر اس ماحول کا استعاراتی تناظر خود انسانوں کے بنائے ہوئے اداروں اور ہمارے اپنے سماجی نیز حکومتی نظام کی بے حسی اور جبر پر پھیلا ہوا ہے۔ انسانی مقدر کی بے چارگی سب سے زیادہ خود انسانی جبر کے پس منظر میں ابھرتی ہے اور اس سے بجائے خود ایک تضاد کی فضا مترتب ہوتی ہے، لیکن جب انسانی مقدر خاموش سپردگی کے دائرے سے نکل کر ٹکراؤ پر آمادہ ہوتا ہے اس وقت اس تضاد میں تشویش کے عناصر بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ احساس کی دنیا ایک مستقل محاذ جنگ میں تبدیل ہو جاتی ہے اور وہ ڈرامہ جنم لیتا ہے جس کی ایک جہت زمانے کی آنکھ نے ویت نام کی سرزمین پر دریافت کی —— انور سجاد نے اس ناول میں اسی جہت سے منسلک ارتعاشات کو مقید کرنے کے جتن کیے ہیں۔ یاد کیجیے ان لفظوں کو جن سے میں نے اپنی گفتگو کا آغاز کیا تھا:

ایک چہرہ

طلسماتی تباہ کاریوں کی مزاحمت کی نشان دہی کرتا

مکمل طور پر انسانی چہرہ

مکمل انسان

جو تباہی اور بربادی کی فضا میں مدافعت کی نشانی بن جاتا ہے......

اس ساری صورتِ حال میں پُرسکون

(یا متحیر؟)

تشویش، خوف، یاس، اذیت کی نفی، امید، امید کا امکان......

صدیاں گزریں، جب نینوا کی سرزمین پر ایک ایسا ہی انسانی چہرہ "نیزے پر ننگا سر کہ جو اس لیے مقدس سروں میں سب سے مقدس ہے کہ اس کے ماتھے پر مقدس ہونٹوں میں سب سے مقدس ہونٹوں کی مہر ہے" خاموشی کی ایک مہیب، پُرجلال، ازل سے ابد تک کے انسانی جبر اور اختیار کے تماشے پر محیط گونج کا علامیہ بن گیا تھا۔ وقت اور مقام کے ایک منطقے میں محصور اس گونج کو انور سجاد نے تاریخ اور مکاں کی ہر قید سے ماورا ایک سیال استعارے کی شکل دی ہے، اس طرح کہ واقعے میں ایک نئی انسانی اسطور کا ظہور ہوا ہے، تیسری دنیا کے ایک معین علاقے کی رزم گاہ سے ابھرنے

والی ایک سرگزشت جو ایک معروضی صورتِ حال کا اشاریہ بھی ہے، ایک دیومالا بھی (اور اس سطح پر اس کے عام باسیوں کے لیے اُس جستجو اور جدوجہد کا جو ابھی جاری ہے)، ایک پیغام بھی بن جاتی ہے:

وہ جاتا ہے، چاروں اور سے سمٹ کر اکائی کی صورت اپنے ہاتھ بلند کرتا ہے

اور آسمانوں میں پھیلی دُھند کو اپنے ناخنوں سے چیر دیتا ہے

سورج کو بھینچ کر اسے چوس جاتا ہے؛

بھوک کو خلاؤں میں پھینک دیتا ہے؛

آدم خوروں کے جزیرے میں سنہرے ستون سے بندھے عظیم مقدر کی زنجیریں توڑتا ہے؛

نیا آدم، نئی زمین، نئے سمندر

میں اپنے ساتھیوں سے بھری پولیس لاری میں بیٹھا ہوں اور اس چوراہے سے گزرتا ہوں جس کے کونے پر لگا بجلی کا کھمبا میرا ہے۔ پولیس کی لاری سُرخ بتی کی وجہ سے رُک جاتی ہے۔ میری نظریں بجلی کے کھمبے کی طرف اُٹھ جاتی ہیں۔

مجھے خود پر اختیار نہیں رہتا۔ میں بے قابو ہو کر ناچنے لگتا ہوں۔ میرے جسم کا ریشہ ریشہ تڑپتا ہے۔ ناچو۔ درونِ ناری رقصم، میں ناچتا ہوں۔ ناچتا ہوں۔

وہ اُس کے گلے میں طوق ڈال کر اسے گھوڑے کی دُم کے ساتھ باندھ کر گھوڑے کو چابک مارتے ہیں۔ جب چند سانس رہ جاتے ہیں تو اس کے استاد سمیت انھیں زہر کے پیالے میں ڈبو دیا جاتا ہے۔ زعشقِ دوست ہر ساعت۔ میں ناچتا ہوں۔ ناچتا ہوں۔

وہ اپنے جسم کی کھال کو لباس کی طرح اُتار کر اُن کی طرف اچھال دیتا ہے۔

ناچو۔ ناچو۔ قلندر رواری رقصم۔ میں ناچتا ہوں۔ ناچتا ہوں۔ ناچتا ہوں۔

نیزے پر ٹنگا سر جو اس لیے مقدس سروں میں سب سے مقدس ہے کہ اس کے ماتھے پر مقدس ہونٹوں میں سب سے مقدس ہونٹوں کی مہر ہے۔

گولی دل میں لگ چکی ہے اور تختۂ دار پر رقصاں ہے۔ چھدے جسم سے بہتے لہو کو ہاتھوں میں سمیٹ کر چہرے پر ملتا ہے: اے میرے رب، میں تیری جناب میں سرخ رو حاضر ہوں۔

وہ آسمان کی طرف دیکھتا ہے...... کہ یارِ شیخ منصورم، کہ یارِ شیخ منصورم......

میں ناچتا ہوں۔ ناچتا ہوں۔ ناچتا ہوں۔

زندگی میں پہلی مرتبہ مجھ پر کشف ہوتا ہے کہ رقص انسان کو کیسے آزاد کرتا ہے۔

شی۔ چُپ

تم اس آزادی کی قیمت ادا کر سکتے ہو؟

میں خواب میں جاگتا ہوں یا جاگتے میں خواب دیکھتا ہوں، میری سمجھ میں نہیں آتا۔

**یہ ایک رزمیہ کے ہیرو کی داستان کا آخری باب ہے----- انور سجاد نے وقت کے دو مختلف دائروں میں اسیر کرداروں کو دو ایسے استعاروں میں منتقل کیا ہے جو ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک دوسرے کا تکملہ بن جاتے ہیں۔ اُس کا تخلیقی وژن ایک سی آزادی کے ساتھ ماضی اور حال کی سرحدوں میں آتا جاتا ہے کہ یہاں ماضی اور حال دونوں نے ہوا کی اُس لہر کو مٹھی میں بند کرنا**

چاہا ہے جو مستقبل کا دوسرا نام ہے۔ سو یہ کہانی ابھی تکمیل کے مرحلے میں ہے کہ ہوا کی اُس لہر کا سفر ابھی ختم نہیں ہوا۔ انسانی شعور کی تاریخ میں گندھے ہوئے کچھ منظر ابھی بھی زندہ ہیں۔ ان مناظر سے ذہن جس کیفیت کے ساتھ گزرتا ہے، وہ صرف محسوس کی جاسکتی ہے۔ ایک چھوٹا سا قافلہ جس میں عورتیں بھی تھیں اور بچے بھی اور بوڑھے بھی، امن اور آشتی اور صداقت کے اسلحوں کے ساتھ کس طرح ایک سمندر فوج کے مقابل صف آرا ہوتا ہے اور اس کا قافلہ سالار ایک ننھی نازک گردن سے اُبلتے لہو کا غازہ اپنے چہرے پر ملتے ہوئے اپنے رب کے حضور کس طرح اپنی سرخ روئی کی شہادت دیتا ہے، یہ سوال سینکڑوں برس گزر جانے کے بعد آج بھی روشن ہیں۔ وہ جنگ ابھی جاری ہے۔ اس کے خارجی لاحقے بدل گئے ہیں مگر اس میں چھپی ہوئی سچائی تیسری دنیا کے ایک پس ماندہ علاقے کی موجودہ صورتِ حال میں خود کو ایک نئے استعارے کی مثال کس طرح منکشف کرتی ہے، اس کا ایک انتہائی تابناک آئینہ انور سجاد کا یہ ناول ہے۔ ایک بظاہر مجنونانہ رقص جس پر یہ کہانی اپنے اختتام کو پہنچتی ہے، وحشت کے بجائے ایک بڑے ایقان اور ایک توانا امکان کا رقص ہے۔ چناں چہ ناول کا اختتامیہ دراصل ایک آغاز ہے اور اس کا بنیادی مسئلہ کہانی کے انجام کے ساتھ پھر ایک نئی کروٹ لیتا ہے اور ایک سوالیہ نشان قائم کرتا ہے۔ شاید اسی سوال کی شناخت انور سجاد کا تقاضا بھی ہے، اپنے قاری سے:

> ''نہیں۔ بوش کی تصویر میں کوئی پیچیدگی نہیں۔ اسے مفسروں، نقادوں نے پیچیدہ بنا دیا ہے......''

(۴)

اردو کی علامتی اور تجریدی کہانی سے متعلق بحثوں میں انور سجاد کی حیثیت ایک مرکزی حوالے کی ہے۔ تقریباً سال بھر پہلے (۲۰۰۳ء میں) سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور کی طرف سے ان کی کہانیوں کا جو مجموعہ شائع ہوا ہے اس کے مطابق انور سجاد نے اپنی اولین کہانیاں ۱۹۵۱ء اور ۱۹۵۷ء کے دوران لکھی تھیں۔ 'چوراہا' میں ۱۹۵۸ء تا ۱۹۶۴ء، 'استعارے' میں ۱۹۶۵ء تا ۱۹۷۰ء اور 'آج' میں ۱۹۷۱ء تا ۱۹۸۰ء لکھی جانے والی کہانیاں شامل ہیں۔ تقریباً پچپن برسوں پر پھیلی ہوئی تخلیقی تگ ودَو کے حساب سے انور سجاد کی تخلیقات کا یہ حجم جو پینسٹھ کہانیوں پر مشتمل ہے، بہت زیادہ نہیں ہے۔ لیکن اس واقعے کے پیش نظر کہ انور سجاد نے ۱۹۸۰ء کے بعد شاید کوئی نئی کہانی نہیں لکھی، یہ آؤٹ پُٹ (Output) بہت کم بھی نہیں ہے، بالخصوص اس لیے بھی کہ اس دوران میں ان کے ڈرامے (صبا اور سمندر)، دو ناول 'خوشیوں کا باغ' اور 'جنم روپ' کچھ ترجمے اور مضامین بھی شائع ہوتے

رہے۔ پھر بھی نئی کہانی کے افق سے لگ بھگ ایک چوتھائی صدی کی غیر حاضری انور سجاد کی سطح کے کسی لکھنے والے کے لیے اتنی غیر اہم بات بھی نہیں کہ اسے سرے سے نظر انداز کر دیا جائے۔ اس صورتِ حال کے نتیجے میں عام پڑھنے والے پر ایک ساتھ دو طرح کے تاثرات مرتب ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ علامتی اور تجریدی کہانی نے ہمارے وقت تک آتے آتے کہیں اپنے بعید ترین امکانات طے تو نہیں کر لیے اور اب پھر ہمارے ہم عصر لکھنے والوں کا رخ روایتی جہت کے بیانیہ کی طرف ہے۔ دوسرے یہ کہ انور سجاد کی تخلیقیت اظہار کے کسی اور پیرائے کی تلاش میں تو نہیں ہے۔ اپنے معاصرین میں انھیں یہ امتیاز حاصل ہے کہ اداکاری سے لے کر رقص اور مصوری تک، انھیں اپنے روحانی تجربوں کے انکشاف کی کئی صورتوں پر گرفت حاصل رہی ہے۔ انور سجاد ایک سرگرم سوشل ایکٹی وسٹ (Activist) بھی رہے ہیں۔ ادب کے علاوہ موسیقی اور مصوری کے اسالیب اور محاوروں سے ان کی شناسائی کا ایک قرینہ یہ بھی ہے کہ وہ ایک فن کی زبان اور وسیلۂ اظہار کو دوسرے فن کی سطح پر برتنا بھی جانتے ہیں۔ اپنی تربیت اور پیشے کے لحاظ سے وہ طبی معالج ہیں۔ ان کے شعور کی تشکیل میں مشرق اور مغرب دونوں دنیاؤں کا عمل دخل رہا ہے۔ علامتی اور تجریدی میلان کے دورِ قبولیت میں بھی انھیں عملی سیاست اور سیاسی مسئلوں سے گہری دلچسپی رہی۔ اپنے کئی جلیل القدر ہم عصروں: مین را، سریندر پرکاش، خالدہ اصغر (حسین) کی طرح انور سجاد کی افسانہ نگاری کا سفر بھی منٹو کی کہانی 'پھندنے' کی روایت کے سائے میں پروان چڑھا۔ بعض مغربی نژاد نقادوں نے علامت اور تجرید کے ڈانڈے معاصر عہد کی حقیقت پسندی کے بجائے ماضی کی رومانیت سے ملا دیے ہیں اور اس طرح ہمارے زمانے میں رونما ہونے والے ہیئت کے بہت سے تجربوں کو ایک علاحدہ سیاق میں سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ہماری اپنی (مشرقی) روایت میں بھکتوں کے معموں اور صوفیا کے شکارناموں اور ملفوظات کے عناصر بھی شامل رہے ہیں۔ اس طرح مغرب سے الگ، ایک قائم بالذات اظہار کی علامتی اور تجریدی روایت بھی ہمارے اپنے آزمودہ اسالیب کا حصہ رہی ہے۔ مغربی فکشن کے جدید اسالیب کی مدد سے، جن کی تشکیل میں علامت اور تجرید کا رول بہت موثر رہا ہے، اردو اور دوسری مقامی زبانوں اور مشرقی زبانوں (خاص طور پر عربی اور فارسی) کے نئے لکھنے والوں نے اظہار اور بیان کی ایک نئی سطح دریافت کی۔ چناں چہ اس امر پر حیرانی کا کوئی جواز نہیں کہ انور سجاد نے اپنے شعور کی بدیہی جدیدیت کے باوجود، رسمی جدیدیت کے تصور سے اختلاف کیا اور اپنے مجموعوں کے مجموعے (اشاعت ۲۰۰۳ء) کا آغاز حضرت بہاء الدین نقشبندی کے اس قول سے کیا ہے کہ:

''تجربے نے ثابت کیا ہے کہ جاہلوں، دانشوروں یا عالموں کا سوال نہیں ہے۔ وہ لوگ جنھیں ایک خاص نوعیت کا ادراک چاہیے یا اس ادراک کا ایک جزو ہی چاہیے، وہ علامت یا استعارے کے بغیر شمہ برابر بھی سمجھ نہیں پاتے۔ ان سے سیدھا، صاف، بلاواسطہ کچھ کہہ دیجیے تو وہ سچائی کے ادراک کے سامنے خود رُکاوٹ بن جاتے ہیں''۔

انور سجاد کے زبان و بیان میں تناؤ اور تشنج کی جس مستقل کیفیت کا ارتعاش محسوس کیا جا سکتا ہے، اس کا بنیادی سبب بھی غالباً استعارے سے ان کی بے خوفی ہے اور اسی مرموز رویّے نے انھیں داستانی اسلوب سے باضابطہ انحراف کا راستہ دکھایا ہے۔ انور سجاد کی کہانی اپنے پڑھے جانے کا تقاضا کرتی ہے یا پھر اسے پینٹنگز میں منتقل کیا جا سکتا ہے۔ بہر حال یہ کہانی سننے سنانے کی چیز نہیں ہے اور شاید اسی لیے انور سجاد کے نظریاتی تعہد اور واشگاف سماجی وابستگی کے باوجود ہمارے روایتی ترقی پسند انھیں خاطر میں نہیں لائے۔ انھیں اپنا ہم قدم اور ہم زبان ملا بھی تو افتخار جالب کی شکل میں۔ اردو کے اسی (جواں مرگ) غیر معمولی اور غیر رسمی نقاد اور نئی ادبی روایت کے بے مثال پارکھ نے انور سجاد کے استعارے کا حق ادا کیا ہے اور اس کے بھید پہچانے ہیں۔ انور سجاد کی کہانیاں ایک نئی تخلیقی بصیرت کے ساتھ ساتھ ایک نئی لسانی تشکیل کا شناس نامہ بھی ہیں۔ اس موقعے پر عسکری صاحب کی کہی ہوئی ایک بات بھی یاد آتی ہے کہ:

''......استعارے کا خوف اصل میں غیر عقلی تجربات کا خوف ہے۔ استعارے سے انحراف زندگی سے انحراف ہے ـــــ اگر لکھنے والا استعارے بالکل ہی نہیں استعمال کرتا یا بہت ہی کم استعمال کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے کا بس تھوڑا سا حصہ قبول کر سکا ہے اور نئے تجربات حاصل کرنے کی صلاحیت تو اس میں بالکل نہیں رہی''۔

(ستارہ یا بادبان، اشاعت ۱۹۷۷ء)

☆☆

# بلراج مین را

## (خواب اور حقیقت کے درمیان)

''ادیب کے کمٹ منٹ کا بیان کرتے ہوئے راب گریے نے ایک مثال دی۔ ''الجیرین لڑائی کے دوران میں نے بھی دوسرے فرانسیسی ادیبوں کے ساتھ مخالفانہ نوٹ پر اپنے دستخط کیے تھے۔ اس کے کچھ عرصہ بعد ہی میں نے ریسنے کے ساتھ مل کر ''لاسٹ ایئر ان میرئین وار'' فلم بنائی۔ سارتر کو اُن دونوں باتوں میں ایک عجیب سا تضاد دکھائی دیا۔ اپنے ایک مضمون میں فلم کی تنقید کرتے ہوئے اُنھوں نے حیرت کا اظہار کیا کہ راب گریے ایک طرف الجیرین جنگ کی مخالفت کرتے ہیں، دوسری طرف ایک ایسی فلم بناتے ہیں جس میں الجیریا کا ذکر تک نہیں۔ ایک فرانسیسی شہری کی حیثیت سے میرے لیے الجیریا ایک جیتا جاگتا مسئلہ تھا، مگر ایک ادیب کی حیثیت سے میرے لیے اس کی کوئی اہمیت...... فنکارانہ اہمیت...... نہیں تھی۔ ایک ادیب کی حیثیت سے میرے لیے بہت سے مسئلے زندہ اور اہم ہیں۔ جو شاید ایک عام شہری کی نظر میں (ثانوی

اور) دوراز کار معلوم ہوں۔ اُلجھن اسی وقت پیدا ہوتی ہے، جب ہم ان دوذ مے داریوں کو الگ الگ طریقے سے قبول نہیں کر پاتے۔''

---- (نرمل ورما: راب گریے کے ساتھ ایک شام)

کسی ادیب کے لیے ''زندہ مسئلوں'' کی حد قائم کرنا اتنا ہی مشکل ہوتا ہے جتنا کہ اپنے تخلیقی وجود کی حد کا تعین۔ مین را کے بارے میں لکھتے وقت اس قضیے کی طرف میرا ذہن گیا تو اسی لیے کہ مین را کے کئی نقادوں نے اس ''تضاد آمیز صورت حال'' کو لے کر مین را کی کہانیوں اور تخلیقی رویّوں پر اکثر سوالیہ نشان قائم کیے ہیں۔ مین را کو قریب سے جاننے والے ہر شخص کو پتہ ہے کہ اس کی باتوں میں کبھی کسی طرح کا ابہام، کوئی پھیر یا چکّر نہیں ہوتا۔ اس نے بہت دیانت دارانہ زندگی گزاری ہے۔ اس کے سوانح کی لُغت میں ''مصلحت، سمجھوتے بازی، زمانہ شناسی اور مجبوری'' جیسے الفاظ کبھی شامل نہیں رہے۔ اس کے عام رویّے ایک سجے سبھاؤ رکھنے والے انسان کے ہیں جو زندگی کے معمولات میں بالعموم زبردستی کی مداخلت کرنے سے بچتا ہے۔ دوسروں کو بھی بے جا دخل اندازی کی اجازت وہ نہیں دیتا۔ مین را کے طور طریقوں میں ایک سوچی سمجھی شائستگی اور حیاداری کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ میں نے اسے بازار میں کبھی مول بھاؤ کرتے ہوئے، اجنبیوں سے اُلجھتے ہوئے، دوسروں کے معاملات میں بے جا تجسّس کا اظہار کرتے ہوئے نہیں دیکھا۔ گرد وپیش کی عام واردات اس کے لیے اکثر کوئی معنی نہیں رکھتی اور روزمرّہ زندگی کے قصّوں میں اُلجھنے، جھک جھک کرنے کے بجائے وہ اپنے ہونٹ بالعموم سختی کے ساتھ بھینچ لیتا ہے یا پھر خاموش گزر جاتا ہے۔

ہمارے ادبی معاشرے میں ایسے لوگوں کی اکثریت ہے جو کسی لکھنے والے کی تخلیقی ذمّے داری اور سماجی ذمہ داری میں فرق نہیں کر پاتے، لیکن ادب اور آرٹ کی تخلیق کا عمل بہ ظاہر جتنا سیدھا سادا دکھائی دیتا ہے، حقیقتاً اتنا آسان نہیں ہے۔ اجتماعی زندگی سے تعلق رکھنے والے بیشتر معاملات میں کسی قسم کا ابہام نہیں ہوتا اور ان کے معنی تک رسائی کی شرطیں بالعموم پیچیدہ اور پُر اسرار نہیں ہوتیں لیکن ادب اور آرٹ کی تخلیق، اپنی بنیادی سطح پر، ایک گہری، رمز آمیز، شخصی سرگرمی ہے۔ مین را نے جس قبیل کی کہانیاں لکھیں اور ادب کی جن قدروں کو فروغ دینے کی جستجو کی، انھیں پہچاننا اور سمجھنا اسی صورت میں ممکن ہو سکتا ہے جب تخلیقی آزادی اور ادیب کے سماجی سروکار کی بحث کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھا جائے اور ایک کی قیمت پر دوسرے کو قبول یا مسترد کرنے سے ہم اپنے آپ کو بچائے رکھیں۔

یوں بھی، اپنی کھری، بے لاگ اور بادی النظر میں ہر طرح کے پیچ سے عاری شخصیت کے باوجود، مین را اُن لوگوں میں نہیں جو ہمیشہ آسان دکھائی دیتے ہیں۔ وہ جتنا سادہ، بے تصنع اور کھرا نظر آتا ہے، اس کی تخلیقی شخصیت میں اتنی ہی گہرائی اور پیچیدگی ہے۔ اجنبیوں کے سامنے وہ اکثر خاموش رہتا ہے، مگر دوستوں میں اسے باتیں کرنے، اُلجھنے اور بحث کرنے کی عادت بھی بہت ہے۔ لیکن اسے چھوٹی چھوٹی بے تہہ قسم کی باتیں کرنے کا ذرا بھی شوق نہیں۔

انتظار حسین نے کہیں لکھا تھا کہ ادیب جب کرسیوں، عہدوں اور اعزازات کی دوڑ میں لگ جاتے ہیں تو اصولی، نظریاتی اور اخلاقی معاملات ان کے لیے غیر اہم ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ آپ دنیا سے سمجھوتے بازی کرتے ہوئے اپنے آپس سے لڑنا بھول جاتے ہیں۔ مین را ان لوگوں میں بھی نہیں جو اپنے آپ سے ہمیشہ مطمئن رہتے ہیں اور کبھی کسی حال میں اپنی رائے بدلنے پر آمادہ نہیں ہوتے۔ اپنے آپ سے الجھنے اور دوسروں کی بات مان لینے کی بھی اسے عادت رہی ہے۔ لیکن اپنے تخلیقی تجربے اور اپنی دنیا کو قبول کرنے کے معاملے میں اس کے یہاں ایک سی سچائی دکھائی دیتی ہے۔ اس ضمن میں مین را کے یہاں کبھی کسی طرح کی ثنویت یا تضاد کی صورت رونما نہیں ہوتی۔ پچھلے تقریباً تیس برسوں کے تعلق کی بنیاد پر میں پورے اطمینان کے ساتھ یہ کہہ سکتا ہوں کہ مین را نے اپنی دنیا اور اپنی کہانی سے اپنے رشتوں میں کبھی کھوٹ نہیں آنے دیا۔ بساط بھر، دونوں کے تقاضے اس نے یکساں دیانت داری کے ساتھ پورے کیے ہیں۔

اسی لیے، اپنے ہم عصروں کی بھیڑ میں، مین را کئی اعتبارات سے منفرد اور اکیلا دکھائی دیتا ہے۔ اس نے اپنے عام روز و شب اور اپنے تخلیقی وجود کی حدوں میں، ہمیشہ، ایک سیدھا سچا تعلق بنائے رکھا۔ اس تعلق کو اساس کبھی خوابوں نے فراہم کی، کبھی حقیقتوں نے۔ بہر نوع، ہمارے زمانے کے ادب کی روایت میں، مین را کا یہ رویہ، کچھ نئی جہتوں کے اضافے کا وسیلہ بھی بنا۔ ایک سوشل ایکٹی وسٹ، ایک ادبی صحافی، ایک مدیر اور مبصر، فلم، تھیٹر، ادب اور آرٹ کا ایک انوکھا رسیا، جس نے ہمارے عہد کی انسانی صورت حال اور سچائیوں کو ایک ساتھ کئی سمتوں سے دیکھنے سمجھنے میں ایک عمر گزار دی، کبھی زندگی کے تماشے میں گھل مل کر، کبھی اس تماشے سے دور رہتے ہوئے۔۔۔

ایسے گھنے، گہرے احساسات اور شدید جذبوں کے تجربے سے گزرنے والے ادیب اس کاروباری اور غدار معاشرے میں، بس خال خال ہی رونما ہوئے ہیں۔ ایک بے قرار رکھنے والی، اشتعال انگیز اداسی اور باطن میں حشر بپا کر دینے والے اجتماعی سروکار، مین را کی شخصیت کا اٹوٹ حصہ

ہیں۔ وہی تندی، تیزی اور تناؤ مین را کی تحریر میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ کبھی کبھی تو وہ کاغذ بھی جلتا جھلستا سا لگتا ہے، جس پر مین را نے اپنے احساسات ثبت کیے ہوں۔ تپتے ہوئے لفظوں، نوکیلے اور دل میں اُتر جانے والے لسانی پیکروں کی مدد سے مین را اپنی واردات کا صرف اظہار نہیں کرتا، سادے کورے کاغذ پر کچھ شکلیں اور شبیہیں بھی اتارتا ہے۔ اس کے شخصی اور اجتماعی تجربے ایک عجیب و غریب آمیزے، ایک سمفنی کی تشکیل بھی کرتے ہیں۔۔۔ مختلف حسوں کو ایک ساتھ متوجہ کرتی ہوئی، اور ایک ساتھ، بصیرت کے بہت سے تقاضوں کو پورا کرتی ہوئی۔

اپنے عام رویّوں کے لحاظ سے، مین را ایک انسان دوست وجودی ہے، ایک Existential Humanist۔ بیسویں صدی کے پُر تشدّد، پتھریلے دور کو، اس نے سماجی ذمے داری کا ایک اَن مِٹ احساس رکھنے والے ادیب کی طرح دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی۔ اسی لیے، اپنی ریڈیکلزم کے باوجود، اُس نے نہ تو روایتی ترقی پسندی کے سامنے سپر ڈالی، نہ رسمی اور فیشن ایبل جدیدیت سے پسپا ہوا۔

آواں گارد میلانات کا سرخ و سیاہ اور شدت آثار ماحول، جس نے ہمارے عہد کے ادب کو، بین الاقوامی پیمانے پر، ایک الگ پہچان دی، مین را نے اردو کے نئے ادب میں اسی ماحول کو سمیٹنے کے جتن کیے، اپنی کہانیوں کے ساتھ ساتھ اپنے شعور کے واسطے سے بھی۔ جدیدیت کے یک سطحی اور عامیانہ تصوّر نے، اسی لیے، اسے افسردہ بھی رکھا اور بے زار بھی۔ اپنے ہم عصروں میں، مین را یوں بھی ممتاز ٹھہرتا ہے کہ اُس نے، خالص ادب کا دم بھرنے والوں کے برعکس، ادب، سیاست، آرٹ اور علوم کے ناگزیر رشتوں کو ایک پُر شوق قاری کی طرح پڑھنے اور سمجھنے کا سامان بھی مہیا کیا۔ ادب کو، اس نے صرف ادبی رسالوں، کتابوں، جلسوں، جماعتوں اور گروہوں تک محدود نہیں سمجھا۔ اردو کی ادبی صحافت کو معیار، مین را جرنل، دستاویز اور شعور کی مدد سے، مین را نے جس سطح تک لے جانا چاہا، اُس کی کوئی مثال ہمیں اپنے چاروں طرف نظر نہیں آتی۔ یہ نقش ناتمام رہا۔ مین را نے، گرد و پیش کی فضا میں جب ابتذال کی گرم بازاری دیکھی، تو چپ چاپ اس قصّے سے الگ ہو گیا۔ مگر، بہت کم لکھنے والے اپنے سکوت میں اتنے گرم گفتار اور اپنے غیاب کے ساتھ اتنے ظاہر اور موجود ہوتے ہیں۔ نئی حسیّت کی تاریخ میں، مین را کی حیثیت ایک مستقل حوالے کی ہے۔

مین را کو بہت جلد اندازہ ہو گیا تھا کہ ایک طرح کی جعلی اور ادھوری جدیدیت کی وبا نے ہمارے یہاں ایسا زور پکڑا کہ نئی حسیّت کے حقیقی عناصر پیچھے جا پڑے یا دب کر رہ گئے۔ ایسا نہیں کہ اس

سچائی کو سمجھنے والے ہمارے ادبی معاشرے میں موجود نہیں تھے۔ نیا افسانہ اور نئی شاعری، دونوں کا پس منظر مرتب کرنے والوں میں حسّاس اور ہوش مند لکھنے والوں کی کمی نہیں تھی، لیکن نئی تنقید اور نئے میلانات کو صبح و شام کی دھوپ چھاؤں کے ساتھ اپنے مزاج کی ترنگ کے مطابق نت نئے روپ دینے والوں نے نئی حسیت کے بعض بنیادی عناصر سے اس طرح آنکھیں پھیریں کہ نیا شعر کہنے والوں اور نئی کہانی لکھنے والوں کو بھٹکنے میں دیر نہیں لگی۔ اپنے ایک یادگار مضمون تنبولا میں، مین را نے اس صورت حال پر اپنے غم و غصّے اور شدید کوفت کا اظہار بہت کھل کر کیا ہے۔ اس مضمون کے کچھ اقتباسات حسب ذیل ہیں:

''وہ لوگ جو دوسری جنگ عظیم سے ذرا سی بھی دل چسپی رکھتے ہیں، جانتے ہیں کہ دورانِ جنگ سویڈن (جس نے بعد میں فلسفی فلم ساز انگما برگمان پیدا کیا، جس نے 'سیونتھ سیل' اور ایٹم بم کے خوف پر قیامت کی انقلابی فلم 'ونٹر لائٹ' بنائی) غیر جانب دار ملک تھا۔ سویڈن کی نئی نسل نے اپنے بزرگوں کو اب تک نہیں بخشا ہے کہ ان کے نزدیک غیر جانب داری نازیوں کی حمایت تھی اور آج نئی نسل کے جھنڈے تلے پورا سویڈن ویت نام کی جنگ آزادی کی حمایت کرتا ہے اور ویت نام سے بھاگے ہوئے امریکی فوجیوں کو پناہ دیتا ہے۔

~~~~~~

لیکن اپنے ہاں اب تک جدید ادیب دانستاً غیر جانب داری (مواد اکٹھا کرنے کی حد تک ہی سہی) کے فریب کا شکار ہے۔ غالباً وہ کوئی خطرہ مول لینا نہیں چاہتا۔

~~~~~~

مجھے محسوس ہوتا ہے کہ اردو کے بیشتر ادیب نہ جی رہے ہیں، نہ ادب لکھ رہے ہیں، بلکہ تنبولا کھیل رہے ہیں۔

~~~~~~
~~~~~~

صاحب، ایک بھونپو بجے چلے جارہا ہے۔ اور دھڑا دھڑ جدید افسانے نکلتے چلے آرہے ہیں جن کا نہ تو سماجی مسائل کے اقتصادی پہلوؤں سے کوئی تعلق ہے اور نہ عصری تاریخ کے تیز وتند عوامی بہاؤ سے۔

~~~~~

ہم نے جس سماج میں آنکھ کھولی ہے، اس سماج نے پیشتر اس کے کہ ہمیں اپنی سوجھ بوجھ کا علم ہوتا، ہماری کھوپڑی میں ایک مخصوص مذہب اور دیومالا اور ان کے حوالے سے ایک ملک اور اس کی تاریخ کا سارا کوڑا بھر دیا۔ اپنے آپ کو اس بلاخیز عہد میں جینے کے قابل بنانے کے لیے پہلے ہمیں اپنے کھوپڑی صاف کرنا پڑے گی۔

~~~~~

سماج اور فرد کی زندگی میں موجود تضادات کا احساس، ان کی واضح پہچان اور پھر ان سے چھٹکارا پانے کی کوشش تخلیق کی جانب پہلا قدم ہے۔

~~~~~

ہم سمبلز کے درمیان زندگی گزارتے ہیں۔ جو سمبلز ہماری زندگی پر سب سے زیادہ اثرانداز ہوتے ہیں، وہ حکمرانوں کے پیدا کیے ہوئے ہوتے ہیں۔ جب ان سمبلز کے بوسیدہ مفاہیم کو چیلنج کیا جاتا ہے تو ظلم ٹوٹتا ہے۔

~~~~~

اب ذرا اپنے جدید ادب کو لیجیے۔ وہ سیاسی شعور کی کمی کے کارن اور غیر شعوری طور پر مذہبی تعصبات کی اسیری کے کارن، بے کار کی تعلیم اور اِن ڈائرکٹ (indirect) تجربات کے ملبے کا استعمال کیے چلا جارہا ہے۔ نظرِ انتخاب تک پلّے نہیں۔ نتیجہ! زندگی تضادات کا شکار ہے جس کا اسے علم نہیں۔ تحریر میں جو تضادات آتے ہیں، اُن کا علم کیسے ہو! افسانے کے مرکزی خیال کی انگلی تھامے، افسانے کی جزئیات کو جھٹلاتا ہوا چلتا

جائے گا اور آخر تھک ہار کر پیپل کے پیڑ کے نیچے بیٹھ جائے گا اور ڈھیر ہو جائے گا۔

~~~~~~

بہت کم ادیب جانتے ہیں کہ ژان ژینے...... نے کینیڈی کے مقابلے میں آس والڈ کو ترجیح دی تھی اور یہ وہی ژان ژینے ہے جس کا طرزِ حیات اس لیے سارتر کو عزیز تھا کہ وہ بورژوا سماج کے لیے بہت بڑا چیلنج تھا۔۔اور یہ وہی ژان ژینے ہے جو زندگی کے ایک چھوٹے سے دائرے میں آیا اور کندھا رگڑنے لگا تو اُن حقیقتوں کو سامنے لاسکا جو انقلاب کے لیے فضا تیار کرتے ہیں۔

~~~~~~

جدیدیت کا آغاز چند ایک حساس، دکھی اور برہم نوجوانوں کی تحریر تھی۔۔اُن چند لکھنے والوں کی برہمی جو غلط یا صحیح تو ہو سکتی ہے، سچی تھی، اس لیے نئی تحریر کا مشکل اور خطرناک کام ہوتا رہا۔۔

~~~~~~

آخرکار وہی ہوا جو ترقی پسند تحریک کے ساتھ ہوا تھا۔ مفاد پرست آئے، قریب آئے، گھل مل بیٹھے، اور پھر جلد ہی وہ وقت آ گیا جب نئی نسل کی برہمی کا اظہار جو ایک مثبت قدر ہے، ایک بے ہنگم، بے رخ منشور میں گم ہو گیا۔۔

مین را نے یہ مضمون اب سے تقریباً چونتیس برس پہلے (اگست ۱۹۷۱ء) میں لکھا تھا اور علی گڑھ یونی ورسٹی کے فکشن سمینار میں پڑھا تھا۔ وہ زمانہ نظریاتی سطح پر شدید تعصبات اور انتہا پسندی کا تھا۔ جدیدیت اور ترقی پسندی کی بحث نے ادب کی تفریق کے مسئلے کو پس پشت ڈال دیا تھا۔ 'شب خون' کے صفحات پر احتشام صاحب (سید احتشام حسین مرحوم) اور عمیق حنفی کا معرکہ سامنے آ چکا تھا۔ ادب میں دو خیمے الگ الگ قائم ہو چکے تھے اور دونوں کی حیثیت ایک دوسرے کے لیے
~~~~~~

شہر ممنوع کی تھی۔ مین را کے تعلقات روایتی ترقی پسندوں سے خراب ہو چکے تھے، سب سے زیادہ سردار جعفری سے، لیکن اس مضمون کو سننے والوں میں احتشام صاحب بھی تھے اور جس گرم جوشی کے ساتھ اُنھوں نے مین را کے ایک ایک جملے کی داد دی تھی اس کا پورا نقشہ اس وقت بھی آنکھوں میں سمٹ آیا ہے۔ مین را نے اپنی بھاری، گونجیلی آواز میں یہ مضمون اس طرح پڑھا تھا گویا شعر سنا رہا ہو اور سننے والوں پر اس کا تاثر بھی بڑی حد تک شاعری کے تاثر سے مماثل تھا۔ اصل میں مین را کے اظہار کا ایک بنیادی وصف یہ ہے کہ وہ لفظوں کو موسیقی کے سروں کی طرح برتنا جانتا ہے۔ ایک زمانے میں اس نے شاید شعر بھی کہے تھے۔ کنگس وے کیمپ کے ایک مشہور اسپتال کی لیبوریٹری میں ملازمت کے دوران میں نے اس کے ساتھیوں کو مین را صاحب کے بجائے راہی صاحب کے نام سے مخاطب کرتے ہوئے خود بھی دیکھا ہے۔ لیکن اس واقعے سے قطع نظر، اُس کی کئی کہانیوں میں، بالخصوص کمپوزیشن سیریز، پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ، ریپ، یہاں تک کہ شعور کے بعض اداریوں میں بھی کہیں کہیں نثر اور نظم کی حدیں آپس میں گڈمڈ ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ مین را کے یہاں ایک عجیب وغریب ایجاز، نوکیلا پن، precision اور کاٹ ملتی ہے۔ اور الفاظ اپنے آہنگ اور صوتی سرمائے کی وساطت سے بھی اپنے قاری پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس کی آواز کبھی اکہری نہیں ہوتی۔ اس کا سب سے بڑا سرمایہ اس کی خلقی گونج ہوتی ہے۔ اسی لیے رسمی بیانیہ آداب سے انحراف کے باوجود مین را کی کہانیاں پڑھتے وقت سنائی بھی دیتی ہیں۔ ان کی گونج اور آہنگ میں ایک پورے عہد کی گونج سنائی دیتی ہے۔ مین را، اپنی گرفت میں آنے والے ہر تجربے کے صوتی اور لسانی ملبوس کی تراش خراش پر غیر معمولی توجہ صرف کرتا ہے۔ اپنے ہی نہیں اپنے دوستوں اور ہم عصروں کے مسودوں پر میں نے اسے بے تحاشا محنت کرتے ہوئے دیکھا ہے۔ اس اختیار سے وہ منٹو کی دستاویزی جلدیں مرتب کرتے ہوئے بھی دست بردار نہیں ہوا۔ اور جہاں تک دوستوں اور ہم عصروں کی تحریر کا تعلق ہے، تو شعور میں شامل کرنے سے پہلے مین را ایک ایک لفظ، سطر، پیراگراف اور اعراب کو اس طرح پرکھتا تھا جیسے تخلیق کی تجربہ گاہ میں سلائڈس کا معاینہ کر رہا ہو۔ ایک بار تو اس نے ایک پورا ناول ہی دوبارہ لکھ ڈالا۔ اس ناول کی اشاعت سے پہلے، اتفاقاً لاہور سے انتظار حسین آئے ہوئے تھے۔ ایک شام ہم دونوں مین را کے گھر پہنچے اور اسے ایک معاصر ادیب کے مسودے کی جانچ (تصحیح، ترمیم، تنسیخ، اضافہ، تخلیق مکرّر) کرتے ہوئے دیکھا تو انتظار صاحب اس تماشے سے محظوظ بھی ہوئے اور حیران بھی۔ کہا تو صرف اتنا کہ ''یہ وقت تمھیں اپنی نئی کہانی لکھنے میں صرف کرنا چاہیے تھا، بھئی حد ہوگئی؟''

لیکن مین را مزاجاً پرفیکشنسٹ (Perfectionist) ہے۔ تحریر اچھی ہونے کے ساتھ ساتھ اچھی نظر بھی آنی چاہیے۔ سو وہ اس طرح لکھتا ہے جیسے ڈرائنگ بنا رہا ہو۔ اسی لیے شعور کو بھی اس نے مصوروں، موسیقاروں، فلم سازوں اور ادیبوں کے ایک مشترکہ محاذ کی حیثیت دینی چاہی تھی۔ رام چندرن کی The Puppet Theatre اور The Manto Themes کی تیاری کے دنوں میں مین را نے شعور فورم کو مصوروں، موسیقاروں، ادیبوں، صحافیوں کی سرگرمی کا متحدہ محاذ بنا دیا تھا۔ ان کی نمائش میں بھی مین را پیش پیش رہا۔ دھومی مل آرٹ گیلری، کناٹ پلیس میں اوپننگ ہوئی۔ روبن منڈل، جتن داس، رام چندرن، غلام رسول سنتوش، گوگی سروج پال، ویدنیر، ارپنا سنگھ، پرم جیت سنگھ تک، ہم عصر ہندوستانی مصوری کے کئی نمائندے اس سرگرمی میں مین را کے ساتھ تھے۔ 'شعور' کے پہلے شمارے کا اجرا یورپ میں مستقلاً قیام پذیر ایک معروف ہندوستانی ستار نواز (محمود مرزا) کے ہاتھوں ہوا۔ تقریباً انہی دنوں دلیش پانڈے نے ادب، آرٹ، تھیٹر، فلم، صحافت کے مشترکہ انگریزی جریدے Art And Ideas کا ڈول ڈالا تھا۔ مین را نے آرٹ اینڈ آئیڈیاز کا پورا سیٹ اپنے کئی دوستوں کے لیے خریدا۔ دوستوں کو اچھے قلم اور کتابیں تحفتہً پیش کرنا ایک زمانے تک اس کا سب سے پسندیدہ مشغلہ تھا۔ چناں چہ اُس کا سارا وقت دریا گنج میں کپور صاحب کے چائے گھر، سنیما گھروں، ٹریڈ یونین کی سرگرمیوں، تھیٹرز، کتابوں کی دوکانوں، سنڈے مارکیٹ میں فٹ پاتھ پر لگے ہوئے بک اسٹالز میں تقریباً یکساں طور پر بٹا ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ کلچر اس کلچر سے بہت مختلف ہے جس میں اردو ادیبوں کی اکثریت اپنے شب و روز بسر کرتی ہے۔ یہ ایک ہزار شیوہ تخلیقی شخصیت کے آثار ہیں جو نہ تو زندگی کی وحدت کو تقسیم کرنا چاہتی ہے نہ ادب کی وحدت اور ہمہ گیر سرگرمی کو۔

اسی لیے، ابھی ذرا دیر پہلے میں نے مین را کی تحریر میں منور ہونے والی مختلف الجہات کیفیتوں کا جو ذکر کیا تھا، اُس کی وضاحت کے لیے خالی خولی بیانات کے ساتھ ساتھ مین را کی کہانیوں کے چند ٹکڑوں پر نظر ڈال لینا شاید بہتر ہوگا۔ یہ اقتباسات کسی منظم کاوش کے بغیر یوں ہی رواروی میں ادھر اُدھر سے یکجا کر دیے گئے ہیں----

> اور پھر ایک دن، کہ سورج محوِ سفر تھا، میں محوِ سفر تھا، میرے کان میں اجنبی ہوا نے چپکے سے کہا:
>
> ''میرے نادان دوست! تم سورج اور سائے کا مرکز ہو۔ سورج اور سایہ

تمھارے گرد گھومتا ہے'' اور پھر یوں ہونے لگا کہ ادھر میری آنکھ کھلتی، اُدھر سورج طلوع ہوتا۔ ادھر میں سفر پر روانہ ہوتا، اُدھر سورج سفر پر روانہ ہوتا۔ ہم منزلیں طے کرتے بڑھتے رہتے اور پھر اِدھر مجھے نیند آتی، اُدھر سورج غروب ہو جاتا۔''

---- کمپوزیشن ایک

''بہت رات گئے تک وہ لکھتا رہتا ہے۔ سیاہ کمرے میں سیاہ میز پر جھکا ہوا ایک آدمی جو سیاہ قلم سے سیاہ کاغذوں پر سیاہ عبارت لکھتا ہے، میری مشکل بن گیا ہے۔۔ وہ آدمی جس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے جہاں دنیا بھر کی سیاہی سمٹ گئی ہے۔

----کمپوزیشن دو

''اجنبی زمین، اجنبی آسمان، سب کچھ اجنبی، دل میں دھڑکن اجنبی، تاحدِ نظر بکھرے ہوئے رنگ اجنبی، پھول اجنبی اور بے نام، پیڑ بے نام اور اجنبی، آسمان صاف شفاف، دھلا ہوا، نیلا، گہرا اور اونچا، دور بہت دور راکھ کی رنگت سی پہاڑی پر جھکا ہوا۔

(میرا نام) میں (ہے)

~~~~~~

حقیقتیں اور خواب، روشنی اور اندھیرے، ماضی اور حال۔۔ سب پگھل گئے۔ پھر پگھلا ہوا مواد ایک آہنی سانچے میں ڈال دیا گیا اور میں کہ میرا ایک ماضی تھا، حال تھا، میری کچھ حقیقتیں تھیں، کچھ خواب تھے، میں روشنی بھی تھا، اندھیرا بھی، یوں مٹ گیا کہ نشان تک نہ رہا۔ اب میں ایک کھلونا تھا، جذبات سے عاری، احساسات سے عاری، صبح ہوئی، شام ہوئی اور پھر رات اور پھر نیند۔ پھر صبح، پھر شام اور پھر رات اور پھر نیند۔۔

----ظلمت
~~~~~~

میری انگلیاں دکھ رہی ہیں کہ ایک مدت سے میں نے کچھ نہیں لکھا ہے۔ دن ڈھول نکلا۔۔۔خوف زدہ آنکھوں نے دیکھا: شہر کا غرور پاؤں میں پڑا ہے۔ دیو قامت آئفل ٹاور انجر انجر، پنجر پنجر غائب تھا اور وہ شہر کا شہر عمارت دھواں دھواں تھی جہاں کا کروچ، کیکٹس اور صلیب پناہ گزیں تھے۔

---- کمپوزیشن پانچ

جگ بیتے، اس آج سے پہلے گزرے ہوئے کل، کھلے آسمان تلے، میں انجانے میں ان گنت لفظ کھو بیٹھا تھا۔۔۔تاریخ، جغرافیہ، دیومالا، کہاوتیں، خون کے رشتے ناطے اور دل کے معاملات، صبح و شام تھے۔ کبوتروں کا پھڑ پھڑانا بھوک تھی اور لغزشِ پا پیاس۔ ہنستے ہنستے رو دینا شاعری تھی اور روتے روتے ہنس دینا کہانی۔۔۔

---- آخری کمپوزیشن

اس طرح نئی کہانی کو مین را نے ایک نئی پہچان دی ہے۔ اس کہانی کے فکری حوالے یا پس منظر کے طور پر اُس کے مضمون 'تنبولا' پر ایک بار پھر سے نظر ڈالی جائے تو آج کے بدلے ہوئے سیاق میں کچھ بنیادی سچائیوں کا احساس ہوتا ہے۔ یہ مضمون صرف نئی کہانی کا یا مین را کا ذاتی منشور نہیں ہے۔ یوروپین آواں گارد کی مجموعی صورت حال اور پہلی عالمی جنگ کے بعد رونما ہونے والی اجتماعی فضا میں اس منشور کی دھمک موجود تھی۔ جدیدیت کی ناقص تعبیر نے سنی ان سنی کر دی اور آج جب بہت زور و شور کے ساتھ مابعد جدیدیت کا راگ الاپا جا رہا ہے، ایسا لگتا ہے کہ اسی بھولے بسرے منشور کو ایک نئی زبان دی جا رہی ہے جس کی طرف مین را نے اپنے اس مضمون میں کچھ واضح اشارے کیے تھے۔ یہ ایک تفصیل طلب موضوع ہے اور اس سے متعلق بحثوں میں اب ایسے لوگ بھی شامل ہو گئے ہیں جن کے لیے ادب صرف سماجی ترقی کا زینہ اور سرخ روئی کا وسیلہ ہے۔ سر دست میں اس قضیے اور اس بحث سے دست بردار ہوتا ہوں اور اس شخصی قسم کے مضمون کو مین را ہی کے ایک اقتباس پر ختم کرتا ہوں۔ مین را صحیح ہے یا غلط یہ فیصلہ اس کے پڑھنے والوں پر، لیکن اس اقتباس میں جو سوال اُٹھایا گیا ہے اُس کی اہمیت (متعلقہ مضمون کے لکھے جانے کے چونتیس برس بعد) ایک بار پھر سے محسوس کی جانے لگی ہے۔ اقتباس حسب ذیل ہے:

''وہ جو مثلِ موجِ ہوا شہر شہر گھومتے ہیں، اردو کے جدید ادیبوں میں ایسے کتنے ادیب ہیں، یہ ایک الگ سوال ہے۔ جانتے ہیں کہ اس ملک میں جینے کی...... سانس کے آنے جانے کی نہیں، ''بہ ہوش وحواس گاڑی ہانکنے کی''...... جس میں مرنا بھی شامل ہے، دو علامتیں ہیں، کلکتہ اور بمبئی۔ جدید ادب کی تخلیق اور بقا کے لیے ہمیں ایک علامت کو لینا ہوگا اور ایک کو رد کرنا ہوگا۔

---- بلراج مین را: تنبولا

کیا قیامت ہے کہ این ڈی اے کا اقتدار ختم ہوا تو Sensex میں بھاری گراوٹ آگئی۔ کیا واقعی ہمیں اپنی اجتماعی زندگی کے سیاق میں اپنی ترقی پسندی اور اپنی جدیدیت کا تعین نہیں کرنا چاہیے تھا؟

☆☆

# نیّر مسعود

## (جاگتا ہوں کہ خواب کرتا ہوں)

''ماحول میں ایک عجیب چیز ہے۔ بعض لوگوں نے کہا کہ اس افسانے کے ماحول سے ہمیں لگا کہ ہم اُس زمانے میں پہنچ گئے ہیں۔ میں نے کہا کہ ہم نے تو ایسی کوئی چیز نہیں لکھی کہ مثلاً کون کیا پہنتا تھا۔ ماحول جن چیزوں سے بنتا ہے وہ تو یہی ہیں نا کہ لوگوں کا لباس کیا ہے۔ سڑکیں کس قسم کی ہیں۔ عمارتوں کی کیا وضع ہے، کھاتے کیا ہیں لوگ، ان کے رسم ورواج، اٹھنے بیٹھنے کے طریقے کیا ہیں تو ایسی کوئی چیز نہیں ہے۔ اس افسانے میں یعنی کسی کے لباس کا کوئی ذکر نہیں ہے کہ انگرکھا پہنے ہوئے تھے یا قبا پہنے ہوئے تھے۔ ہاں، یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ یہ الگ ماحول ہے، ہمارے زمانے سے پہلے کے زمانے کا ہے۔''

---- نیر مسعود سے ایک گفتگو: ساگری سین گپتا

آج، کراچی، سرما بہار ۱۹۹۸ء

اُن دنوں نیّر مسعود افسانے نہیں لکھتے تھے۔ پرانے شہر کی اُس عمارت میں بہ ظاہر کوئی بات ایسی نہ تھی جو اُسے نئے شہر سے الگ کرتی ہو۔ محرابوں والے برآمدے کے سامنے ایک وسیع چبوترہ۔ پھر دور تک پھیلا ہوا باغ جس میں پھل دار درخت تھے اور چاندنی، ہار سنگھار، گڑہل، چمیلی، رات کی رانی کے پودے۔ نیم کے پیڑ کی شاخیں دور تک سایہ کیے ہوئے تھیں۔ دھوپ برآمدے تک مشکل سے پہنچتی تھی۔ نئی وضع کی آرام کرسیاں، میز، تپائی اور دیواروں پر فریم کی ہوئی پرانی تصویریں۔ سب سے اوپر تقریباً چھت کو چھوتی ہوئی میر انیس کی تصویر تھی۔

میں اُس مکان میں جانے سے پہلے بھی نیّر مسعود کو جانتا تھا۔ خود اُن کے لباس اور وضع قطع، طور طریق میں ایسی کوئی بات نہ تھی جو اُنھیں اپنے زمانے سے الگ کرتی ہو۔ مگر اُن کے آس پاس کا ماحول اور اُس مکان کا ماحول، صاف لگتا تھا کہ ''یہ الگ ماحول ہے، ہمارے زمانے سے پہلے کے زمانے کا ہے!''

کبھی کبھی بغیر کسی شعوری کوشش کے بھی چیزیں، شکلیں اور شبیہیں خود بخود بدلتی ہوئی سی محسوس ہوتی ہیں۔ نیّر مسعود کے سلسلے میں بھی مجھے کچھ ایسا ہی گمان ہوا۔ الہ آباد میں وہ مرزا رجب علی بیگ سرور پر اپنی تحقیق مکمل کرنے کے بعد گھر لکھنؤ لوٹ آئے تھے۔ یہاں اس گھر پر سامنے والے سبزہ زار کے درختوں، پودوں، بیلوں کے علاوہ مسعود صاحب کی شخصیت کا سایہ بھی تھا، بہت گھنا، ٹھنڈا اور دور تک جاتا ہوا۔

برآمدے کے ایک چوڑے چکلے دروازے کے پہلو میں آبنوسی لکڑی کے فرنیچر اور ایک مخصوص نشست پر مسعود صاحب کے چاندی بالوں سے ڈھکے سر کو دیکھ کو یہ فیصلہ کرنا آسان نہیں تھا کہ آس پاس کا پورا ماحول اُن کی بہ ظاہر سجل، ملائم اور مرموز شخصیت کی توسیع ہے یا یہ کہ اس ماحول کی تہہ سے ان کی شخصیت کا ظہور ہوا ہے۔ چیزوں، اطراف کی شکلوں، شبیہوں اور گھر کے مکینوں میں ایک گہرے تعلق اور ہم آہنگی کا احساس کوئی بھی کرسکتا تھا۔ زندگی بہت محفوظ و مامون، اپنے اسرار کے ساتھ موجود اور غیر متحرک دکھائی دیتی تھی۔ ساری فضا خاموش اور ٹھہری ہوئی۔۔ حرکت اور ارتعاش سے یکسر خالی۔ ایسی ٹھہری ہوئی زندگی کے تمام راز اور رمز نہ تو لوگوں اور چیزوں کی اوٹ سے کبھی جھانکتے ہیں، نہ چھلکتے ہیں، مگر پھر بھی اپنے ہونے کا احساس ہر وقت دلاتے رہتے ہیں۔

نیّر مسعود کے افسانوں کا حال بھی یہی ہے۔ یہ کہانیاں نئی ہیں کہ پرانی، اور جن واقعات کے بیان پر یہ کہانیاں مبنی ہیں، وہ گزر رہے ہیں یا گزر چکے ہیں یا آئندہ گزرنے والے ہیں اور اُنھیں ماضی کے

منطقے سے پہلے ہی دیکھا جا چکا ہے، ایک خواب کی طرح، اس بارے میں یقین کے ساتھ کچھ کہنا ممکن نہیں۔ نیّر مسعود نے اپنی پہلی کہانی نصرت (۱۹۷۱ء) سے لے کر اب تک (۲۰۰۲ء) تقریباً تیس کہانیاں لکھی ہیں۔ سال میں ایک کہانی کا حساب بنتا ہے۔ بہ ظاہر یہ رفتار سست ہے۔ خود کہانیاں بھی دھیمی چال چلتی ہیں۔ واقعات دھیرے دھیرے مرتب ہوتے ہیں اور انھیں قلم بند کرتے وقت نیّر مسعود کبھی جذباتی، پریشان اور مشتعل نظر نہیں آتے۔ گویا کہ ان کا اسلوب بیان، زبان، لہجہ، سب کے سب ان کی کہانی کے بنیادی مزاج سے مناسبت رکھتے ہیں۔ کہانی کے ماحول کی تشکیل میں لکھنے والے کا تخیل، حافظہ، مطالعہ، شعور اور اُس کی لسانی استعداد، اس کا ذخیرۂ الفاظ، بیان کا انداز اور آہنگ قریب قریب برابر کے حصّے دار ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نیّر مسعود کے کسی بھی افسانے کی جو مجموعی ہیئت اور شکل بنتی ہے، اُس کے حصّے بخرے نہیں کیے جاسکتے۔ ایک ناقابلِ تقسیم قسم کی وحدت، بیک وقت اپنے اندرونی اور بیرونی عوامل کی مدد سے اس طرح ظہور پذیر ہوتی ہے کہ اس کی درجہ بندی نہیں کی جاسکتی، نہ ہی اُس کے ارتقا کی کوئی سمت مقرر کی جاسکتی ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کہ خواب دیکھا جا رہا ہو یا خواب لکھا جا رہا ہو۔ اس خواب میں چمک دمک بھی نہ ہونے کے برابر ہے اور اس کا تاثر بالعموم سیاہ اور سفید شیڈس میں اور سایوں کی مدد سے مرتب ہوتا ہے۔ اس خواب میں گہرائی اور اسرار کا عنصر بھی اسی واسطے سے پیدا ہوتا ہے۔ خواب اور اپنی کہانی کے رابطوں کا ذکر کرتے ہوئے نیّر مسعود نے کہا تھا:

> ''میری کہانیوں میں بلکہ میری پوری زندگی میں، خوابوں کا بہت بڑا کردار ہے۔ بعض خواب تو اس قدر مربوط، گویا پورے بنے بنائے افسانے کے طور پر دیکھے۔ بہت لمبے خواب بھی دیکھے...... قسطوں میں کوئی خواب نہیں دیکھ سکا ہوں اب تک۔ بار بار دکھائی دینے والے خواب بھی دیکھے۔ یہ تو سبھی کے ساتھ ہوتا ہے کہ کوئی ایک یا دو خواب بار بار دکھائی دیتے ہیں اور سمجھ میں نہیں آتا کہ کیوں؟

---- نیّر مسعود سے ایک گفتگو: ساگری سین گپتا

نیّر مسعود نے اپنی کہانیوں اور اپنی تخلیقی زندگی کے سلسلے میں وقتاً فوقتاً ایسی کئی باتیں کہی ہیں جن کی بنیاد پر ان کے قارئین نے، یہاں تک کہ نقادوں نے بھی، کچھ بندھی ٹکی رائیں قائم کر لی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اپنے بارے میں لکھنے والے جو کچھ کہتے رہتے ہیں اُسے آنکھ بند کر کے قبول کر لیا

جائے تو بہت سی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ انتظار حسین ادبدا کر اپنے ادبی نظریات اور اپنی تخلیقات کی ''وضاحت'' کے لیے کبھی کبھی ایسا موقف بھی اختیار کرتے ہیں جو عام پڑھنے والوں کو غلط راستے پر ڈال دیتا ہے۔ انتظار حسین کی ماضی پرستی، رجعت پسندی، مقصد بیزاری کے واسطے سے زیادہ تر غلط رائیں رواج پا گئی ہیں۔ یہی صورت حال نیّر مسعود پر بھی صادق آتی ہے۔ بے شک، اُن کی کہانیاں تعبیر کی کئی گنجائشیں اور جہتیں رکھتی ہیں اور مختلف پڑھنے والے اپنی اپنی اُفتادِ طبع کے مطابق ان سے من چاہے معنی اخذ کر سکتے ہیں۔ لیکن خود نیّر مسعود نے کبھی کبھار اپنے بارے میں جو کچھ کہا ہے، وہ سب کا سب ایسا نہیں ہے کہ بغیر سوچے سمجھے، آنکھیں بند کر کے، اس پر یقین کر لیا جائے۔ مثال کے طور پر ان کے مندرجہ ذیل بیانات پر ایک نظر ڈالیے:

''مراسلہ'' افسانہ۔۔۔ یہ سوچ کر لکھا تھا کہ اس میں نہ کوئی ڈرامائی بات ہو نہ کوئی عجیب قسم کے کردار ہوں۔ نہ کوئی دل چسپ واقعات ہوں۔ یہ افسانہ لکھا ہی اس خیال سے تھا کہ نہ میں بتا سکوں نہ آپ بتا سکیں کہ اس افسانے میں کیا ہے۔ بہت سیدھا سا افسانہ ہے۔''

~~~~~

اسی طرح ایک اور افسانہ تھا ''رے خاندان کے آثار''۔ اس میں بھی میں نے یہی کوشش کی یہ بالکل عام زندگی کی روزمرّہ قسم کی کہانی ہو اور اس میں کوئی انوکھی یا حیرت کی بات نہ ہو۔۔۔۔ اس میں محنت بھی بہت ہوتی ہے۔ یعنی آدمی بالکل سپاٹ قسم کا واقعہ بیان کرے اور اس میں اثر آ جائے۔ پھر اس میں یہ رِسک بھی رہتا ہے کہ زیادہ تر لوگ تو یہی کہیں گے کہ یہ کہانی کیا ہوئی، یہ تو مثلاً کسی جگہ جانے کا حال بیان کر دیا۔''

~~~~~

''لوگوں کو میری کہانیوں کے بارے میں یہ خیال رہا کہ یہ مثلاً کہیں سے ترجمے ہیں۔ اس وجہ سے مجھے اور ڈر لگا رہتا ہے۔ مگر خیر، اب تک کوئی چوری پکڑی تو نہیں گئی۔ اب بھی اپنے خواب دیکھتا ہوں اور ان پر لکھتا

ہوں۔۔۔"

~~~~~

"جب لوگ کہتے ہیں کہ یہ افسانہ کسی ٹائم فریم میں نہیں ہے تو میں کہتا ہوں کہ ٹائم فریم سے آزاد ہونے کا تصور ہی نہیں کر سکتا ہے آدمی۔ وہ الگ چیز ہے کہ یہ ہم نہ بتا سکیں کہ یہ آج کا قصہ ہے یا کل کا ہے یا سو برس پہلے کا ہے، لیکن ہے تو وہ بہر حال کسی نہ کسی ٹائم میں۔ اب چاہے ہم یہ نہ بتائیں کہ یہ ۱۹۵۰ء کا واقعہ ہے یا ۱۹۲۵ء کا۔ تو یہ ضروری نہیں معلوم ہوا کہ ہم یہ بھی بتائیں کہ کس سن کا واقعہ ہے، کس شہر کا ہے بلکہ اگر وہ ٹھیک سے نہ معلوم ہو تو زیادہ اچھا ہے۔"

~~~~~

"مراسلہ" جس خواب پر مبنی تھا وہ یہ تھا کہ اُس گھر میں گیا ہوں، پرانے خیال کے لوگوں کا گھر ہے اور مجھ سے کہا گیا ہے کہ تھوڑا ٹھہر جاؤ، آج ایک بچے کی سالگرہ ہے۔۔۔ مجھ کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اُس سالگرہ کی ویڈیو فلم بنانے کا بھی انتظام کیا گیا ہے۔ تو خواب میں مجھ کو ایک Shock سا ہوا کہ اس پرانے خیال کے لوگوں کے اس گھر میں یہ ویڈیو فلمنگ وغیرہ بڑی بے جوڑ سی چیز معلوم ہو رہی ہے۔۔۔ خواب میں تو اس پر افسوس ہوا تھا لیکن حقیقتاً یہ کوئی افسوس کرنے کی بات نہیں ہے۔"

ان بیانات سے ایک تنہا رو، دنیا بیزار، قدرے سنکی یا مرکز سے کھسکے ہوئے، شرمیلے اور بے جہت شخص کی تصویر اُبھرتی ہے۔ یہ شخص کسی مانوس اور مروّج حوالے سے نہیں پہچانا جاتا، ایک انتہائی نجی اور انفرادی دنیا کا باسی جو بس اندھیرے میں چلتا رہتا ہے اور اپنے قاری کو بھی کم و بیش ایسی ہی کیفیت کا تجربہ بخشتا ہے۔ نیر مسعود، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے بعد ہمارے سب سے زیادہ غلط سمجھے جانے والے (Misunderstood) افسانہ نگار ہیں۔ چناں چہ اس واقعے پر حیرانی نہیں ہونی چاہیے کہ اُن کے بارے میں سوچنے والوں کی اکثریت کا رویّہ، اُن کی طرف یا تو ایک بندھے ٹکے رسپانس (response) کا ہے یا پھر ایک طرح کی بے نام جارحیت کا جس کے

نزدیک نیّر مسعود کی افسانہ نگاری اُن کی ادبی سرگرمیوں کے ضمن میں کسی خاص توجہ کی مستحق نہیں ہے۔نیّر مسعود کی افسانہ نگاری کے بارے میں اتنا کم لکھا گیا ہے، خاص کر اردو میں، کہ بہ ظاہر یہ بات عجیب اور غیر یقینی سی لگتی ہے۔انگریزی میں ان کے افسانوں کو موضوع بنا کر جو چھوٹے بڑے مضامین لکھے گئے ،ان میں سب سے اہم تحریریں محمد عمر میمن، ایلی زبیتھ بیل (Elizabeth Bell)،محمد سلیم الرحمٰن، زینو (صفدر میر) اور مظفر علی سید کی ہیں۔ان کی کہانیوں کے انگریزی ترجمے Essence of Camphor کی اشاعت (۲۰۰۰ء) کے بعد امریکہ (یونائیٹڈ اسٹیٹس) کے علاوہ برطانیہ، اسپین، فرانس اور اسرائیل کے اشاعتی اداروں نے بھی ان کہانیوں (مترجم،محمد عمر میمن) میں دل چسپی کا اظہار کیا ہے۔ایک ایسا لکھنے والا جس کو سنجیدگی سے پڑھنے اور سمجھنے والے خود اس کی اپنی زبان میں خال خال دکھائی دیتے ہیں، بین الاقوامی ادبی معاشرے میں اس کی طرف یہ توجہ واقعی حیران کن ہے۔لیکن یہ توجہ غیر متوقع نہیں ہے۔نیّر مسعود کی تخلیقی دنیا جتنی شخصی اور پرائیویٹ دکھائی دیتی ہے اتنی ہی جمہوری بھی ہے۔اس کا خُلقیہ (Ethos) اپنی عام روایت سے بہت مختلف، بہت مرموز اور نامانوس ہونے کے باوجود ایک عجیب وغریب انسانی کشش اور اپیل رکھتا ہے۔اس سلسلے میں کچھ رائیں حسب ذیل ہیں:

> ''کلیۃً غیر ماخوذ اور اردو فکشن کی تاریخ میں اپنے سے پہلے ظہور پذیر ہونے والی ہر شے سے غیر مماثل، یہ کہانیاں اپنے آپ میں ایک علاحدہ قسم کہی جاسکتی ہیں۔ایک طرف تو یہ کہانیاں (اردو کے) اوّلین رومانیوں اور مصلحوں (کی تخلیقات) سے مختلف ہیں۔دوسری طرف منشی پریم چند کے جیسے سماجی حقیقت نگاروں اور ترقی پسند ادیبوں سے بھی مختلف ہیں۔جیب بات یہ ہے کہ (یہ کہانیاں) اس تجدد پسندانہ تجریدیت اور علامتیت کے کسی عنصر کی تقلید بھی نہیں کرتیں جس نے ۱۹۶۰ء اور اس کے بعد کے برسوں میں اتنی شدّ ومد کے ساتھ اردو کے افسانوی منظر نامے پر دھوم مچا رکھی تھی۔''

---- محمد عمر میمن:

(Naiyer Masud: A Prefatory Note)

نیّر مسعود کی ایک اپنی نجی دنیا ہے جسے وہ اپنے نفس (اپنی ہستی) کے حوالے

سے دیکھتے ہیں۔ یہ آئینے سے جھانکتے ہوئے عکسوں، ابہامات اور بیک وقت نمایاں اور دھندلی بے خیالیوں کی دنیا ہے جو اپنے خلا کے کھنچاؤ سے ہمیں سراسیمہ بھی کرتی ہے۔ ماضی یہاں مسلسل حال پر مسلط رہتا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ اس میں معنی پیدا کرنے کی ہر کوشش کی تادیب بھی کرتا رہتا ہے۔

**Elizaboth Bell:The Un-Contexted Master:An Out of Culture Experience of Naiyer Masud.**

اُن کا کہانی مرتب کرنے کا ایک اپنا مخصوص انداز ہے، گرچہ انوکھا نہیں۔ (کہانی کا) پہلا ڈرافٹ لکھ لینے کے بعد وہ اس میں بہت زیادہ کاٹ چھانٹ کرتے ہیں، اس طرح کہ بیانیہ میں خاصے بڑے رخنے (خلا روقفے) در آتے ہیں۔

**Once Below a Time:A Short Essay on'Simiya'** ۔۔محمد سلیم الرحمٰن

نیّر مسعود کی کہانیاں بنیادی طور پر اپنی ہیئت کے لحاظ سے تجدد پسند (Modernist) اور مواد کے لحاظ سے روایت پسند کہی جا سکتی ہیں۔۔۔ان بیانیوں میں صرف، وقوعے ہیں، (ان میں) رسمی معنوں میں کہانیاں نہیں ہیں۔

**Zeno:The Fiction of Past as Present**

نیّر مسعود نہایت متشدد تجریدیت پسند ہیں۔ لیکن ایک ایسی زندگی جواب باقی نہیں رہی، اس کے اپنے تجریدی وژن کو وہ ایک واضح حقیقت کا مفہوم دینا چاہتے ہیں۔ اس کوشش میں وہ نمایاں طور پر کامیاب ہیں۔"

---- زینو، حوالہ ایضاً

اپنی کہانی "وقفہ" کے معمار کی طرح، انھیں (نیّر مسعود کو) مرمّت کا کام کرنے والے اُس کاریگر کا نام دیا جا سکتا ہے جو شکستہ اجاڑ ڈھانچوں

میں (ان کو بحال کر کے) نئے سرے سے زندگی کے آثار پیدا کرتا ہے،
لیکن اسی (معمار) کی طرح نیر مسعود، اس عمل کے خطرات کے باوجود
روایت کے قلب تک جا پہنچنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ کسی اور بات
سے زیادہ، ہم المیے کے ایک ایسے (سچے اور) کھرے احساس کی خاطر
بھی اُن کی طرف مُڑ سکتے ہیں جو کہ بیک وقت توانا بھی ہے اور دماغ کو
منوّر کرنے والا بھی ہے۔

مظفر علی سیّد: **New Stories from an Old City**

بھانت بھانت کے ان جائزوں، تبصروں اور تاثرات کے ساتھ اگر اُن متفرق رایوں کو بھی شامل کر لیا جائے جن کا اظہار اُن کی کہانیوں کے انگریزی تراجم (امریکی ایڈیشن) کی اشاعت کے بعد کیا گیا تو ایک دلچسپ اور خاصی اُلجھی ہوئی تصویر رونما ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر بل مارکس (Globe Correspondent) نے کہا کہ ''یہ کہانیاں (عطر کافور) ماورائی اشاروں اور نفسیاتی حرارتوں کے ایک چابک دست آمیزے کی صورت سامنے آتی ہیں۔ نیر مسعود کی (قاری کے احساسات کو) گرفت میں لے لینے والی مافوق الفطریت (Supernaturalism) کی دوراُفتادگی اپنے حقیقی (اور مبنی برصداقت) ہونے کا تاثر پیدا کرتی ہے جسے برآمد (Export) کرنے کے لیے پیدا نہیں کیا گیا۔'' یعنی کہ ان کہانیوں میں سرّیت کے عناصر کی افراط ہونے کے باوجود، ان کی مابعد الطبیعات ہمارے شعور میں اپنی جگہ بنا لیتی ہے۔ ہم انھیں واہمے نہیں سمجھتے اور انھیں حقیقت کی ایک انوکھی شکل کے طور پر قبول کر لیتے ہیں۔'' ان میں سے بعض کہانیاں ہمیں چکرا دیتی ہیں، لیکن اس لیے نہیں کہ انھیں فراریت پسند تصوریوں کے طور پر دیکھا جائے۔ عطر کافور اُس حقیقت کے وجود کی خبر دیتی ہیں جو مخفی (نامعلوم اور ناقابلِ فہم و ادراک) ہے۔'' ایک اور رائے کے مطابق ''اس مجموعے کی ساتوں کہانیاں ان تجربوں کی پیچیدگی کے بوجھ سے پردہ اُٹھاتی ہیں جو حافظے (یادداشت) کا عطا کردہ ہے۔'' (Elle-magazine) ''یہ کہانیاں ایک جادوئی قالین کے گنجان دھاگوں سے بُنی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔'' گویا کہ مجموعی اعتبار سے یہ کہانیاں ایک اجنبی، نادیدہ مگر پُرکشش حقیقت اور ایک ایسی دنیا کی تشکیل کرتی ہیں جو ہمارے لیے ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ تذبذب اور دُبدھے کی ایسی کیفیت اس عہد کے کسی اور افسانہ نگار کے یہاں شاید اس حد تک نمایاں نہیں ہے۔ اپنی کہانیوں کے مزاج اور اپنے تخلیقی طریق

کار کی طرف اشارہ کرتے ہوئے نیّر مسعود نے کہا تھا:

''...... میں چاہتا ہوں کہ پڑھنے والے کو کہانی اچھی معلوم ہو، میری ایسی بالکل کوئی خواہش نہیں کہ ان کے ذہن کو اُلجھایا جائے۔ مگر کسی بات کو بالکل واضح کر کے لکھنا اچھا معلوم نہیں ہوتا......''

~~~~~

ضروری نہیں کہ کہانی میں کوئی ڈرامائی واقعات ہوں۔

~~~~~

بالکل واضح خاتمہ مجھے اچھا نہیں معلوم ہوتا۔

~~~~~

بہر حال، کوشش تو یہی کی ہے کہ اگر کوئی بات کہنا ہے تو اسے سیدھے سیدھے ڈسکورس کی صورت میں نہ کہا جائے، بلکہ ایسے کہا جائے کہ مطلب نکل آئے غور کرنے پر۔۔۔۔ میری کوشش تو یہی ہوتی ہے کہ کوئی جملہ بھی ایسا نہ لکھا جائے جو مبہم ہو اور پڑھنے والا کہے کہ اس کا مطلب کیا ہے۔۔۔۔ رہی یہ بات کہ یہ کیوں لکھا ہے، تو اس کا جواب ظاہر ہے کہ بہت سی جگہ دے سکتے ہیں، بہت سی جگہ نہیں بھی دے سکتے۔۔۔۔ اور فرض سمجھتے نہیں اپنا..........

---- ساگری سین گپتا: نیّر مسعود سے ایک گفتگو

ان بیانات میں جو سادگی اوپر سے دکھائی دیتی ہے، یہ اتنے سادہ نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ نیّر مسعود نے روزنامچے یا اصطلاحی معنوں میں آپ بیتیاں نہیں لکھی ہیں۔ کہانیاں لکھی ہیں اور یہ کہانیاں ہم سے اس امر کا تقاضا کرتی ہیں کہ کہانی کے روایتی تصور، فارم اور مانوس و مروجہ عمل کے اثرات سے آزاد ہو کر انھیں ایک نئی تخلیقی دریافت اور دستاویز کے طور پر دیکھا جائے۔ نیّر مسعود بہت مشکل لکھنے والے ہیں اور ان کی کہانیاں سہل نگاری کا صرف التباس پیدا کرتی ہیں۔ تاریخ، معاشرت، روایات، رسوم، ہمارے اجتماعی حافظے میں پیوست اقدار، تہذیبی تصورات اور دُنیوی اور باطنی
~~~~~

علوم، سماجی تغیرات اور اجتماعی واقعات کے ساتھ ساتھ شخصی واہموں، مفروضوں، آسیبوں (Obsessions) اور حاوی عقیدوں کی آمیزش سے ایک انتہائی پیچیدہ موزیک وجود میں آیا ہے۔ نیّر مسعود کو یہی موزیک کہانیوں کے لیے ایک اساس اور عقبی پردہ مہیا کرتا ہے۔ لیکن جیسا کہ شروع میں ہی عرض کیا گیا تھا، نیّر مسعود کے یہاں اپنے تحرک اور ارتعاشات کے باوجود زندگی اور احساسات ٹھہرے ہوئے، ضابطہ بند، متوازن اور نہایت محتاط دکھائی دیتے ہیں۔ وہ اپنے تجربوں پر بہت گہری اور کڑی نظر رکھتے ہیں۔ انھیں ذرا بھی بے قابو اور بے حجاب نہیں ہونے دیتے۔ ان کی کہانیوں کا مرکب تیار کرنے والے بصری اور حسّی پیکر تجربے کی آنچ سے کبھی پگھلتے نہیں۔) ہمیشہ اپنی جون میں رہتے ہیں اور اپنی شبیہیں بگڑنے، بدلنے اور مسخ نہیں ہونے دیتے، نیّر مسعود کو مصوری سے فطری مناسبت ہے۔ مگر، مثال کے طور پر 'ڈالی' کی تصویریں، جن میں شبیہیں، شکلیں اور ساختیے اس کی نجی واردات کے دباؤ اور تجربے کی حدّت سے پگھل جاتے ہیں اور اپنی طبیعی اساس سے کٹ کر ایک طرح کی نئی مابعدالطبیعات وضع کر لیتے ہیں، نیّر مسعود کے تخلیقی مزاج سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ اُن کے اعصاب اور حواس پر جو بھی گزر رہی ہو، اور بے شک اعصاب اور احساسات کا عمل ان کی تحریروں میں شدید، تیز اور سرگرم ہے، نیّر مسعود اپنے قاری کو بہ ظاہر اس کی ہوا بھی نہیں لگنے دیتے۔ اُن کے جو بیانات اپنے تخلیقی رویّوں کی بابت ہم نے اوپر نقل کیے ہیں، اگر اُن کا تجزیہ کیا جائے تو صاف پتہ چلتا ہے کہ نیّر مسعود کا مقصد اپنی کہانیوں میں خود کو سامنے لانا نہیں ہے، بلکہ روپوش ہونا ہے۔

انتظار حسین نے لکھا تھا کہ ''پیغمبروں اور لکھنے والوں کا ایک معاملہ سدا سے مشترک چلا آتا ہے۔ پیغمبروں کا اپنی امّت سے اور لکھنے والوں کا اپنے قارئین سے رشتہ دوستی کا بھی ہوتا ہے اور دشمنی کا بھی، وہ ان کے درمیان رہنا بھی چاہتے ہیں اور ان کی دشمن نظروں سے بچنا بھی چاہتے ہیں...... افسانہ لکھنا میرے لیے اپنی ذات سے ہجرت کا عمل ہے۔'' (اپنے کرداروں کے بارے میں۔ آخری آدمی) نیّر مسعود بھی خود کو چھپانے کا طرح طرح سے جتن کرتے ہیں۔ ایسی باتیں کہتے ہیں کہ قاری کا دھیان بٹ جائے یا کسی اور طرف لگ جائے۔ کبھی یہ حربہ کامیاب بھی ہوتا ہے، کبھی نہیں ہوتا۔ روپوشی کی یہ کوشش ان کی کہانیوں میں بھی طرح طرح سے ظاہر ہوتی ہے۔ وہ یا تو پوری کہانی اس طرح مرتب کرتے ہیں کہ ایک جیتی جاگتی واردات کے بالمقابل ایک مختلف واقعہ مرتب ہو جائے، گویا کہ تمثیل سے بہ ظاہر گریز کے باوجود ایک متوازی تصویر بن جائے، یا پھر یوں سمجھ لیا جائے کہ اپنی کہانی میں نیّر مسعود شخصی واردات کے معروضی تلازموں کی تشکیل میں کامیاب

ہو جاتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں کرداروں کے نام اور مقامات یا تاریخی شہادتوں کے بیان سے گریز اور ان کی طرف براہِ راست اشارے نہ کرنے کی ایک شعوری کوشش ہمیشہ دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے علاوہ اردو فکشن کی روایت میں، قرۃ العین حیدر کے بعد نیّر مسعود کی یہ دوسری بڑی مثال ہے جہاں علم اور تحقیق یا تاریخی معلومات اور طبیعی حقائق کو افسانے میں اس خوب صورتی کے ساتھ کھپایا گیا ہے۔ بیان کے شستہ و شائستہ، سبک اور خاموش بہاؤ میں ذرا بھی اندازہ اس بات کا نہیں کیا جا سکتا کہ لکھنے والے نے کتنے ٹھاٹ سے سجاؤ اور کتنی چھان بین، محنت اور تفصیل کے ساتھ اپنی کہانی کا مواد یکجا اور مرتب کیا ہے، جیسے بہت چوڑے پاٹ کا دریا تھم تھم کے بہہ رہا ہو۔ درونِ خانہ ہنگاموں کی کوئی خبر ان کہانیوں سے کھلنے نہیں پاتی۔ اس عمل کے نتیجے میں جو مجموعی صورت حال رونما ہوتی ہے اس پر نیّر مسعود کے بہت تربیت یافتہ قارئین کو بھی یا تو صرف واہمے اور خواب کا گمان ہوا ہے یا پھر وہ اس رائے تک پہنچے ہیں کہ یہ کہانیاں پڑھنے والے کو ایک دھند میں سرگرداں چھوڑ دیتی ہیں اور کسی نتیجہ خیز موڑ تک اس کو نہیں پہنچاتیں۔ ہمارا خیال ہے کہ بہ ظاہر ناکامی ہی (اگر اسے ناکامی فرض کر لیا جائے) نیّر مسعود کی کامرانی کا ثبوت ہے۔ روایتی مقصدی کہانی نے بیشتر پڑھنے والوں کی عادت اس طور پر خراب کر دی ہے کہ ہر کہانی کے انجام میں وہ کسی صاف نتیجے یا کسی واضح پیغام یا کسی Verifiable اور ٹھوس حقیقت کی جستجو کرتے ہیں اور لکھنے والے کی گم شدگی اور ناری یا اس کے اظہار کی حجاب آمیز روش سے مطمئن نہیں ہوتے۔ عام قاری، وہ فکشن کا ہو یا شعر کا، جب تک لکھنے والے کی بصیرت پر اپنی گرفت مضبوط نہ کر لے اور اس کے شعور پر خود کو حاوی نہ سمجھنے لگے، اپنے مطالعے سے مطمئن نہیں ہوتا۔ بیشتر صورتوں میں وہ اپنی ہار کو لکھنے والے کے عجزِ بیان اور تجربے کی خامی کے سر ڈال دیتا ہے۔

نیّر مسعود کے افسانوں کی بُنت میں اُن کی شفاف، نک سک سے درست، سنبھلی ہوئی، سادہ اور تصنع آمیز آراستگی کے بھاری پن سے پاک زبان کا بھی ایک خاص رول رہا ہے۔ یہ نثر میں ایک طرح کا سہل ممتنع ہے، بادی النظر میں بہت آسان، مگر بہت مشکل، بہ ظاہر سادہ لیکن بہت پُرکار اور پُرفریب۔ اردو کے معاصر فکشن میں نیّر مسعود کی جیسی زبان کی پرکھ اور حساس گرفت ہمیں کہیں اور دکھائی نہیں دیتی۔ اس ضمن میں ان کے یہ اعترافات (یا وضاحتیں) غور طلب ہیں:

> ”نثر کی قوت میرے نزدیک یہی ہے کہ اس میں شاعری سے کم کام لیا جائے۔۔۔ مثلاً بہت کوشش کر کے (شاعرانہ زبان سے) پرہیز کرتا ہوں

اور اگر معلوم ہو کہ اس میں شاعرانہ انداز آ گیا ہے تو اس کو کاٹ بھی دیتا ہوں۔۔۔استعارہ میرے یہاں غالباً کہیں نہیں ہوگا۔۔۔شاعری کے جو اوزار اور آلات ہیں، ان کو شاعری کے لیے رکھنا چاہیے، نثر کی اپنی قوت ہے، اس کی مدد سے لکھا جا سکتا ہے۔۔۔میں نے سب سے پہلے تو یہی کوشش کی کہ جو چیز لکھوں وہ نثر میں ہو، نثری انداز میں ہو اور وہ جو فصیح ٹکسالی زبان ہے وہ نہ ہو۔ زبان صحیح ہو، لیکن با محاورہ یا ہمارے روز مرّہ کے مطابق نہ ہو۔۔۔مجھ کو شعر کا ذوق بھی ہے اور شاعری مجھ کو پسند بھی زیادہ ہے۔ شاعری کا مطالعہ بھی بہت ہوا، تو اس کا اندازہ بھی ہے کہ شاعری کہاں کہاں گھُس جاتی ہے نثر میں۔ اس کو میں دور رکھنا چاہتا ہوں، اس کی وجہ سے بعض اوقات یہ بھی شبہ ہوتا ہے کہ یہ ترجمے ہیں۔۔زبان پر بہت محنت بھی کی ہے میں نے۔ اور اس پر بھی کہ اس کی کوئی ایسی خاص پہچان نہ بن پائے کہ اسے پڑھ کے آدمی اندازہ لگا لے کہ کون لکھ رہا ہے، کہاں کا آدمی لکھ رہا ہے۔ اس کی وجہ سے میری کہانیوں کی زبان کچھ اجنبی معلوم ہوتی ہے۔۔''

---- نیّر مسعود سے ایک گفتگو: ساگری سین گپتا

پُر پیچ اور عام ڈگر سے ہٹے ہوئے ادراک اور واردات کے بیان میں زبان و بیان کا ایسا انداز اختیار کرنا جو بہ ظاہر بہت سادہ ہو، نیّر مسعود کے اپنے خیال کے مطابق بھی ایک محنت طلب اور صبر آزما عمل ہے۔ اسلوب کی Transparency، اتنی شفافیت کہ آسانی کے ساتھ اس کے آر پار دیکھا جا سکے، ایک چکّر میں ڈال دینے والی خوبی ہے۔ نیّر مسعود کے سلسلے میں یہ واقعہ محض اتفاقی تو نہیں کہ اُنھیں کافکا اور بورخیس اور بعض معاصر فارسی افسانہ نویسوں کے اسلوب میں اپنے احساسات کی آہٹ سنائی دی۔ معاصر ایرانی فکشن اردو فکشن کے موجودہ منظرنامے سے زیادہ تہہ دار اور کثیر الجہات ہے۔ نیّر مسعود نے اردو فکشن کی اُس روایت سے فائدہ کم سے کم اُٹھایا جو پریم چند، منٹو، بیدی، عصمت اور کرشن چندر سے ہوتی ہوئی اُن تک پہنچی تھی۔ ایک خاص طرح کی خلقی مشرقیت نے انھیں مغرب کے بھی انہی شہ پاروں کی طرف متوجہ کیا جن کا انداز اور اسلوب کھلا ڈھلا واضح یا ایک عامیانہ اصطلاح کے مطابق بہت حقیقت آمیز اور سائنٹفک نہیں تھا۔ نیّر مسعود

واقعات کے باہمی ربط اور تدریجی ارتقا سے کہانی کی تعمیر نہیں کرتے، ایک پوری فضا کا عکس اُتارنے کی جدوجہد کرتے ہیں جو بجائے خود کسی رمی واقعے کا بدل بن جاتی ہے۔ اُن کی کہانیوں کے اختتامیے فکشن کے عام قارئین کی عادت کے برخلاف نہ تو چونکاتے ہیں، نہ پُرشور ہوتے۔ اُن میں کسی رمز کے انکشاف، کسی بصیرت کے شعوری اظہار، کسی تنبیہہ یا تاکید کا عنصر نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ اختتامیے بھی اتنے ہی متین اور فطری اور سادہ ہوتے ہیں جتنی کہ خود کہانیاں۔ یہاں میں صرف ایک مثال دینا چاہتا ہوں۔ ''رے خاندان کے آثار'' میں ''ایک موہوم عورت'' کی تلاش تو بالآخر کامیاب ٹھہرتی ہے اور ایک تماشا کھڑا ہو جاتا ہے کہ ''تین چار دن سے کچھ نامعلوم لوگ خود کو ڈاک کے محکمے کا آدمی ظاہر کر کے (ایک موہوم عورت کا پتا معلوم کرنے کے بہانے) شہر کے عیسائی گھرانوں کے بارے میں خفیہ معلومات اکٹھی کرتے پھر رہے ہیں۔ یہ ایک امن پسند اقلیت کے خلاف کوئی بہت گہری سازش ہے جس کے سرغنہ کا پتا لگانے میں اخبار کے نمائندے سرگرم ہیں۔'' گویا کہ بات کا بتنگڑ اور رائی کا پہاڑ بن جاتا ہے اور ایک سیدھی سادی تلاش عجیب وغریب سلسلۂ واقعات کی شکل اختیار کر لیتی ہے، لیکن کہانی کے اختتامیے میں جہاں واقعہ نویس اپنے دوست سے رخصت ہو رہا ہے:

(''گاڑی رینگ چلی۔ (دوست) نے مجھ سے ہاتھ ملاتے ہوئے کہا:

''اپنا نیا پتہ لکھ دیجیے گا۔''

''لکھ دوں گا۔'' میں نے بھی کہا۔

دوست نے میرا ہاتھ چھوڑ دیا اور پلیٹ فارم پر اُتر گئے۔)

تو پڑھنے والے کا ذہن پل بھر کے لیے بھی اس طرف نہیں جاتا کہ یہ کہانی ہماری موجودہ اجتماعی صورتِ حال کے ایک المیے پر تخلیقی تبصرے کی جہت بھی رکھتی ہے جو آج کی سمٹتی ہوئی دنیا میں بتدریج ایک دوسرے سے بڑھتی ہوئی بے خبری اور دوری کا پتہ دیتا ہے۔ یہ اختتامیہ نہ تو ڈرامائی ہے، نہ غیر متوقعہ، نہ بہ ظاہر بہت دوراز کار، بلیغ اور کسی انوکھی بصیرت کا ترجمان۔ لیکن اس کی ایک سماجی معنویت بھی ہے جس کا ظہور ایک ذاتی اور انفرادی واردات کی تہہ سے ہوا ہے۔ ''تحویل''، ''شیشہ گھاٹ''، ''بائی کے ماتم دار''، ''بادنما'' اور ''بڑا کوڑا گھر''۔۔۔ یہ تو صرف چند مثالیں ہیں جن کا اس سرسری جائزے کے دوران اچانک خیال آ گیا۔۔ ان میں قومی اور بین

الاقوامی صورت حال، تقسیم کے سانحے سے لے کر ہمارے تہذیبی زوال اور انتشار تک، گزراں وقت کی ستم رانی، تاریخ کی اندھی طاقت، جدید دنیا کی بے سمتی، گم کردہ رہی اور انسانی عنصر سے مسلسل خالی ہوتی ہوئی، ٹوٹتی اور بکھرتی ہوئی زندگی کے مشاہدات کا بیان ملتا ہے، ایک بالواسطہ اور رمز آمیز تبصرے کے ساتھ۔ نیر مسعود ایک قصہ گو کی حُرمت کا خیال اس حد تک رکھتے ہیں کہ ان کی اخلاقی، فکری، معاشرتی جہات بالعموم ہماری نگاہ سے اوجھل رہ جاتی ہیں۔

لکھنے والے نے اپنی سرشت، صلاحیت اور توفیق کے مطابق اپنا کام کر دیا۔ اب یہ پڑھنے والے کی اپنی توفیق اور بساط پر منحصر ہے کہ دریافت اور تلاش کے اس سلسلے کو چاہے تو آگے بڑھائے۔ محمد سلیم الرحمٰن نے نیر مسعود کی 'سیمیا' پر اپنے مختصر (انگریزی) مضمون کا آغاز گوئٹے کے اس قول سے کیا تھا کہ:

**To read a good book is as difficult as writing it.**

میرا خیال ہے کہ ایک مخصوص انداز رکھنے والے افسانہ نگار کے اس عمومی جائزے کے لیے گوئٹے کا یہ قول ایک موزوں اختتامیہ بھی بن سکتا ہے!

☆☆

# خالد جاوید کی کہانی

## (اندھیری منزلوں کا سفر)

......اور صاف بات تو یہ ہے کہ یہ میری کہانی ہے اور اسے صرف میرے نکیلے ناخن خلا میں لکھ رہے ہیں۔ ہواؤں میں لکھی جانے والی یہ کہانی میرے قصہ نویس کی نہیں، میری ہے، اور میں زبردستی آپ کو سنا رہا ہوں۔۔۔

۔۔۔تفریح کی ایک دوپہر کا مرکزی کردار...... یہ بدمذاق قصہ نویس تو اچھی خاصی شگفتہ اور روشن کہانی میں بھی اُداسی، بیماری، مایوسی اور تاریکی وغیرہ کو اس طرح چسپاں کر دیتا ہے جس طرح آج کل گھٹیا قسم کے موسیقار پرانی فلموں کے گیتوں کو 'ری مکس' کر کے انھیں 'پوپ' بنا دیتے ہیں......

۔۔۔حوالہ ایضاً

خالد جاوید کی کہانیاں اپنے پڑھے جانے سے زیادہ سرریلسٹک تصویروں کے ایک سلسلے کی طر

اپنے دیکھے جانے کا تقاضا کرتی ہیں۔ ان میں بیان کی سطح پر بالعموم ایک ساتھ دو کہانیاں چلتی ہیں۔ ایک تو وہ جس کا تعلق ہمارے سامنے کی دنیا سے ہے اور جس کے مظاہر ہمارے روزمرہ میں شامل ہیں، دوسری وہ جس تک پہنچنے کے لیے ہمیں اپنے مانوس گردوپیش کے دائرے کو توڑ کر اُس شہرِ طلسمات سے گزرنا پڑتا ہے جو ہمارے باطن میں آباد ہے۔ ظاہر کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور باطن کا قصہ شروع کہاں سے ہوتا ہے، اُس کا فیصلہ آسان نہیں لیکن، خالد جاوید کی چار پانچ کہانیوں کو ایک ساتھ پڑھنے کے بعد میرے شعور میں اس تاثر نے تقریباً مستقل جگہ بنالی ہے کہ وہ اپنے عام معاصرین کے برعکس، بس وہی کچھ دیکھنے پر قانع نہیں ہوتے جو سامنے دکھائی دیتا ہے۔ ان کی کوشش ہوتی ہے اپنے کرداروں اور ان کرداروں کے واسطے سے رونما ہونے والی انسانی صورتِ حال کے مخفی اور مرموز گوشوں اور سطحوں تک پہنچنے کی۔ ان کرداروں کے محسوسات اور تصورات کا عمل بھی ان کی سرگرمیوں میں شامل ہے۔ گویا کہ ان کا سوچنا اور محسوس کرنا، کچھ کرنا بھی ہے۔

اسی لیے خالد جاوید کی کہانیاں ہمارے سامنے صرف ایک دیکھی بھالی، جیتی جاگتی دنیا کی تفصیلات نہیں لاتیں، اس دنیا پر نظر ڈالنے والی ایک حساس روح اور ایک سوچنے والے ذہن کے ردِعمل سے بھی پردہ اُٹھاتی ہیں۔ کسی لکھنے والے کے پاس اگر کہنے کے لیے بس وہی باتیں ہوں جو سب کی گرفت میں آجاتی ہیں تو ان باتوں کے کہنے میں اور نہ کہنے میں کچھ زیادہ فرق نہیں۔ پڑھنے والے کی بصیرتوں پر ان باتوں کا کوئی خاص اثر نہیں پڑتا۔ فرق شروع ہوتا ہے بیان کے اُس مرحلے سے جہاں لکھنے والے کی اپنی حسیّت اور مشاہدے کی روداد بھی کہانی کے ساتھ چل پڑتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو خالد جاوید کا معاملہ اپنے عام ہم عصروں کی بہ نسبت بہت مختلف اور قدرے پریشان کرنے والا ہے۔ زیادہ تر پڑھنے والے اپنے مطالعے میں آنے والی ہر کہانی، ہر کتاب سے اپنے موقف اور اندازِ نظر کی تائید اور تصدیق چاہتے ہیں۔ زیادہ تر پڑھنے والے صرف اپنے ہم خیال لکھنے والے کی تلاش کرتے ہیں اور جہاں کہیں کسی لکھنے والے کا شعور انھیں ''اپنے شعور'' سے الگ کسی اور سمت میں جاتا دکھائی دیا، اُن کی بے اطمینانی بڑھ جاتی ہے۔

چناں چہ 'کہانی لکھنا' دراصل ایک پل صراط پر چلنے کے مترادف ہے۔ آپ نہ تو جیتی جاگتی سچائیوں کے قتل کا ارتکاب کر سکتے ہیں، نہ اپنے آپ کو صرف اس لیے جھٹلا سکتے ہیں کہ آپ کو اپنے عام قاری کے ذوق کی تسکین و تشفی کا سامان مہیّا کرنا ہے۔ میں نے کسی نئے لکھنے والے کی تحریروں کے بارے میں بعض نئے لکھنے والوں کی طرف سے اتنے شدید ردِعمل کا اظہار نہیں دیکھا جتنا کہ خالد جاوید کے بارے میں۔ اپنے سینئر معاصرین میں خالد جاوید کی کہانیاں نیر مسعود کی کہانیوں کی طرح کسی گروہ

یا مسلک یا ٹائپ کے دائرے سے یکسر خارج، بہت ''اکیلی اور بے میل'' اور ہر طرح کی بیرونی ''حمایت وامداد'' سے محروم کہانیاں ہیں۔

یہ کہانیاں محض اپنی اندرونی اور انفرادی طاقت، اپنے فکری جوہر، اپنے مخصوص انسانی عناصر کے بل پر استوار ہوئی ہیں۔ ان کو سہارا ملتا ہے صرف اپنی گھنی گنجان زبان اور اپنے تندخو، سرکش اور ہر طرح کے خارجی قیود کو خاطر میں نہ لانے والے بیان سے۔ زبان و بیان کے اس طور نے خالد جاوید کی کہانیوں میں ایک ایسے رمز آمیز عنصر کی آمیزش کی ہے جسے صرف ''تخلیقی دیانت داری'' کے ایک پائدار احساس سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

کہانی کے ایک معروف مغربی نقاد (ولیم اوکونر) نے اس صنف کو ''اندھیرے میں ایک چھلانگ''، ''ایک اکیلی آواز'' کا نام دیا تھا۔ گویا کہ کہانی طے شدہ منزلوں کی تلاش اور ہجوم میں شامل آوازوں سے الگ، ایک گہری انفرادی وجودی سرگرمی، ایک شخصی عمل اور ردِ عمل کی اجنبی اور نامانوس ہیئتوں سے پردہ اُٹھاتی ہے۔ اپنے ایک خاصے متنازعہ مضمون میں نرمل ورما نے نئی کہانی سے وابستہ کچھ بنیادی سوالوں پر بحث کے دوران کہا تھا:

> ''جب ہم 'نئی' کہانی کی بات کرتے ہیں، تو ہمیں کہانی کی موت سے بات شروع کرنی چاہیے۔ ہمیں اس سے مدد مل سکتی ہے۔ کہانی کو پھر سے زندہ کرنے کے لیے نہیں۔۔ بلکہ اسے آخری طور پر چھوڑنے کے لیے۔ کسی نے کہانی کے لیے کہا ہے۔۔۔ روح کا سراغ رساں۔ سراغ رساں کی یہ خاصیت ہے کہ وہ 'مشکوک' لوگوں کا تعاقب کرتا ہے، تاکہ اُن کا بھید معلوم کر سکے۔ وہ ہمیشہ پیچھے ہے اور باہر ہے۔ جس شخص کا بھید وہ جاننا چاہتا ہے، اسے وہ چھو نہیں سکتا، اس کے قریب نہیں آ سکتا۔ جس لمحے میں ہم ایک کتھاکار کی حیثیت سے اپنے اس 'باہری پن' کو سمجھ لیتے ہیں، کہانی کی پرانی صنف ہمارے لیے بے معنی ہو جاتی ہے۔ ہم جانی پہچانی زمین سے ہٹ کر ایک، نیوٹرل گراؤنڈ' میں آ جاتے ہیں، جہاں ہر حالت مرموز ہے، ہر کردار 'مشکوک' ہے۔
>
> ---- اندھیرے میں ایک چیخ
>
> (ہر بارش میں)

اس چھوٹے سے مضمون میں نرمل ورمانے کئی ایسے سوالوں کو چھوا ہے جن پر بہت لمبی گفتگو کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کا خیال ہے کہ ''نئی کہانی اپنے آپ میں ہی ایک متضاد بات ہے۔ جس حد تک وہ ''کہانی' ہے۔ اُس حد تک وہ نئی نہیں ہے، جس حد تک وہ نئی ہے اُس حد تک وہ کہانی نہیں ہے۔۔۔ بیسویں صدی کی سب سے عظیم کہانی ''ڈیتھ اِن وینس'' صرف ایک حکایت ہے۔۔ یا فاکنر کی کوئی بھی کہانی نثر کے ٹیکسچر پر ہے۔۔ یا پھر سب سے نئی کتھا کارنا تا لیے ساخت کی لمبی کہانیاں جن میں پہلی بار قاری کہانی میں کہانی نہ ہونے کی عجیب ''دہشت'' کو محسوس کرتا ہے۔'' اپنے اس موقف کی تائید کے لیے نرمل ورمانے ولیم بٹلر ییٹس (Yeats) کے کچھ مصرعے نقل کیے ہیں۔۔ اب، میری کوئی سیڑھی نہیں ہے

میں اب وہاں لیٹ جاؤں گا

جہاں سے سب سیڑھیاں شروع ہوتی ہیں،

اپنے دل کی اس بدبودار دوکان میں

جہاں صرف چیتھڑے ہیں، ہڈیاں ہیں!

اور ان مصرعوں کے حوالے سے، نرمل ورما یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ''نئی کہانی کا جنم اسی دوکان سے ہوگا۔ صرف چیتھڑوں اور ہڈیوں کے علاوہ وہاں کچھ بھی نہیں ہوگا۔۔۔ کچھ بھی نہیں ملے گا۔''

> ''یہ 'مکمل دہشت' ہے۔ (Total Terror)۔ ایسی صورت حال میں اگر نئی کہانی کچھ ہو سکتی ہے تو صرف۔۔ اندھیرے میں ایک چیخ۔۔ مدد مانگنے کے لیے، بلکہ مدد کے ہر امکان کو، ہر گلگلے سمجھوتے کو جھٹلانے کے لیے۔۔ یہاں سے لکھنے والے کا کمٹمنٹ شروع ہوتا ہے۔''

تو خالد جاوید کی کہانیاں، میرے لیے، ایک عام قاری کے طور پر اپنے اسی کمٹ منٹ کے باعث اہم اور توجہ طلب ٹھہرتی ہیں۔ ان میں میری تلاش ''کہانی'' کی نہیں ہوتی بلکہ کہانی کے سیاق، اس انسانی صورت حال، اس زمانی اور مکانی پس منظر تک رسائی پر مرکوز ہوتی ہے جو لکھنے والے اور پڑھنے والے کے باہمی تعلقات کی بنیاد بنتا ہے۔ اصل میں کہانی بامعنی اسی صورت میں بنتی ہے جب لکھنے والے کے سروکار کہانی کے لسانی ٹیکسچر سے چھن چھن کر پڑھنے والے تک پہنچ سکیں، جیسے دیے سے روشنی پھوٹتی ہے اور انسانی عناصر کی شمولیت کے بغیر لکھنے والے کے سروکار کی بات نہیں ہو سکتی۔ اسی لیے خالد جاوید کی کہانیوں کو اساس مہیا کرنے والے انسانی عناصر کو بھی ہماری آج کی

اجتماعی سچائیوں اور صورت حالات کے حساب سے سمجھنا ضروری ہے۔

جیسا کہ میں پہلے بھی عرض کر چکا ہوں، یہ کہانیاں صرف دفع الوقتی کے لیے، صرف تفریحاً نہیں پڑھی جاسکتیں۔ یہ بہت سنجیدہ اور سچے احساسِ ذمے داری کے ساتھ لکھی جانے والی کہانیاں ہیں۔ ہمارے چاروں طرف پھیلی ہوئی، حتیٰ کہ ہمارے اپنے باطن میں پیوست تشدّد کی مختلف صورتیں (ڈینٹل کلینک) اخلاقی اعتبار سے تقریباً اپاہج انسانی معاشرہ جس کے اعصاب مرجھائے ہوئے اور احساسات گند ہو چکے ہیں (ایک دعوت کی کہانی)، ہمارے مجموعی شعور اور نظامِ جذبات پر پوری طرح سے غلبہ حاصل کر لینے والے مادّی، طبیعی اور ارضی مقاصد جن کی غلامی نے انسانی معاشرے سے اُس کی ساری رونق، ساری طہارت اور ضمیر کی تابندگی چھین لی ہے (جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں)، ایک ڈی ہیومنائزڈ (Dehumanized)، اپنی بشریت سے محروم ہو جانے والی نسل کا بنیادی المیہ جس نے پیکروں اور پرچھائیوں کا فرق مٹا دیا ہے (سائے)، اور اب یہ نئی کہانی (تفریح کی ایک دوپہر) جس کے بہ ظاہر تکنیکی اسٹرکچر کی تعمیر اس طرح کی گئی ہے اور ایک مضحکہ خیز سطح پر اسے کچھ یوں پیش کیا گیا ہے کہ ساری حقیقت ایک اسطور کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہ (انتظار حسین کے!) آخری آدمی کی کہانی ہے جو اپنے بے لگام مقاصد اور آج کے صارفی معاشرے میں ایک کبھی نہ ختم ہونے والی ہوس کے ہاتھوں بہ جائے خود ایک سنگین مذاق بن گیا ہے۔ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے!

> اب وہ پوری طرح میری نظروں سے اوجھل ہو چکا ہے۔ وہ ایک بھیانک سیاہ دلدل میں اُتر چکا ہے۔ اسے اپنے "سُر" اور اپنی "لَے" کے لیے ایک آلۂ موسیقی مل گیا ہے اور اُس نے وہ پُراسرار دُھن بجانا شروع کر دیا ہے جو اُس کے وجود ہی کی طرح تجریدی ہے۔ اس کے چاروں طرف خطرناک جانوروں کی دہاڑیں اور زہریلے حشرات الارض کی سرگوشیاں ہیں۔ میں اس دلدل سے باہر کھڑا ہوں۔ کچھ دیر تک میں اُس کی اِس دھن کو سنوں گا اور پھر اُسے ہمیشہ کے لیے اسی دلدل میں دھنسا ہوا چھوڑ کر واپس لوٹ آؤں گا۔"

(تفریح کی ایک دوپہر کا اختتامی نوٹ)

کہانی لکھنا، بہ قول سارتر دراصل ایک اخلاقی عمل ہے۔ (اور اب تو اس عمل نے ایک سیاسی جہت بھی اختیار کر لی ہے)۔ لیکن، ظاہر ہے کہ کہانی لکھنے والے کی اخلاقیات معاشرے کی عام

اخلاقیات سے الگ اپنا ایک منفرد مزاج بھی رکھتی ہے۔ کہانی لکھنے والا عام انسانوں کی بھیڑ میں صرف رہتا ہی نہیں، اس بھیڑ میں اپنے بچاؤ کے جتن بھی کرتا ہے، اپنے گرد و پیش کے شور شرابے میں اپنی آواز پر دھیان جمائے رہتا ہے۔ اپنے پڑھنے والوں تک وہ اپنی دنیا کی نہیں بلکہ آپ اپنی آواز پہنچانا چاہتا ہے۔ یہ ایک ناگزیر اخلاقی فریضہ ہے اور اسی فریضے کی ادائیگی پر لکھنے والے کی اپنی پہچان کا دارومدار ہوتا ہے۔ بہ حیثیت افسانہ نگار خالد جاوید کی صلاحیتوں اور اوصاف کا سب سے زیادہ اظہار اسی سطح پر ہوا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو ان کے گرد و پیش، ان سے متعلق اشیا اور ظواہر کے سیاق میں دیکھتے ہیں، چھوٹی چھوٹی بہ ظاہر غیر اہم تفصیلات کے بھیدوں کو بھی نظر انداز نہیں کرتے، لیکن ان کی بصیرت کا رخ ہمیشہ وجود کی اُن مخفی اور نادیدہ دنیاؤں کی طرف ہوتا ہے جو اس بھری پری کائنات میں ہر انسان کو ایک قائم بالذات ''کائناتِ اصغر'' کی حیثیت دیتی ہیں۔ خالد جاوید نے فرائڈین تحلیل نفسی سے کتنا اثر لیا ہے، یہ تو مجھے نہیں معلوم، لیکن اپنے کرداروں کو وہ جس زاویے کے ساتھ سامنے لاتے ہیں اس سے اُن کے باطن کی بھول بھلیاں تک پہنچنے میں ہمیں دیر نہیں لگتی۔ عام طور سے یہ کردار معمولی قسم کے لوگ ہوتے ہیں۔ اپنے چھوٹے چھوٹے دکھوں، محرومیوں، اداسیوں، امنگوں اور حسرتوں کے مارے ہوئے۔ ان میں جو چیز انھیں ہمارے لیے دل چسپ بناتی ہے، وہ ان کے معمولات ہیں کہ غیر معمولی واقعات سے ان کی زندگی کا کینوس اکثر خالی ہوتا ہے۔ لیکن ان کرداروں کے معمولات کے علاوہ، ان کی معنویت کا بنیادی سبب وہ فکری، جذباتی اور ثقافتی سیاق بنتا ہے جس کی پہچان تک ہم ان کرداروں کے واسطے سے پہنچتے ہیں۔ خالد جاوید کو اپنے کرداروں کے سماجیاتی رابطوں سے، تہذیبی انسلاکات اور طبیعی پس منظر سے بہت گہرا شغف ہے۔ ان کرداروں کی تاریخ سے زیادہ ان کے جغرافیے، ماحول، خاندان، اشخاص اور اشیا سے ان کے تعلق کو وہ اپنی کہانی کے طبیعی (Physical) اسٹرکچر کا حوالہ بناتے ہیں۔ گویا کہ انسانی ہستی کے اندرون، اُس کی تجرید پر توجہ صرف کرنے کے باوجود وہ اپنی کہانی کو تجریدی نہیں بننے دیتے۔ مصنوعی اور زبردستی کی علامتیت کے عیب سے بھی ان کی کہانی اسی لیے بچی رہتی ہے کہ وہ کبھی دور کی کوڑیاں ڈھونڈ لانے کی کوشش نہیں کرتے اور ان کرداروں کی صورت حال (Human Situation) کو تمام متعلقہ جزئیات کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ ہمارا خیال ہے کہ یہاں اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے، کسی طرح کی فلسفیانہ موشگافی سے بہتر یہ ہوگا کہ خالد جاوید کی کہانیوں سے کچھ اقتباس دیکھ لیے جائیں۔۔۔

''جب میں نے انھیں ہفتہ بھر پہلے دیکھا [illegible] وہ ایسی ہی تھیں۔ میلے باندوں کی ایک بوسیدہ سی چارپائی تھی جس [illegible] میان اتنا گڈھا ہو گیا تھا

کہ وہاں کے بانس تقریباً زمین کو چھوتے رہتے تھے۔ چارپائی پر ایک پرانی اور گندی دری بچھی ہوئی تھی۔۔۔۔ اس پر وہ لیٹی تھیں یا شاید پڑی ہوئی تھیں۔ ان کی ناک میں لگی ہوئی نلکی سانس کے ذریعے آہستہ آہستہ ہلتی تھی۔ اُن کے پیروں کے اوپر پڑی چادر پر ایک بڑا سا گیلا دھبہ تھا جس پر مکھیاں چپٹی ہوئی تھیں۔ ان کا بایاں ہاتھ بار بار ہوا میں اُٹھتا تھا، پھر بے جان ہو کر پلنگ کی پٹی کے نیچے جھول جاتا تھا۔''

~~~~~~

دستر خوان پر پڑی جھوٹی ہڈیوں کے ڈھیر پر وہی پتنگا بار بار اُڑے جا رہا تھا۔ لیمپ کی لو مدھم ہو جانے کی وجہ سے کمرے کی سفید چونے سے پوتی گئی دیوار پر ان ہڈیوں کے سائے قابلِ رحم حد تک مبہم نظر آتے تھے۔ کسی بھی قسم کے امکان سے یکسر خالی، قطعی مایوس کن۔ ''**قَالَ مَنْ یُّحیِی العِظَامَ وَھِیَ رمیم قُل یحسیسیھا الذی اَنشَاتھَا اوّلَ مرۃ** ط''...... اوراب مجھے صاف احساس ہوا کہ دھیمے لہجے میں یٰسین شریف پڑھتی ان دو عورتوں کی آوازوں میں سے ایک کی آواز شاید آہستہ آہستہ رندھتی جا رہی ہے۔ جاڑوں کی لمبی رات اپنے سناٹے کی طرف بڑھ رہی تھی۔ دھندلے ہوتے ہوئے اس نیم تاریک کمرے اور یٰسین شریف دہراتی ہوئی ان افسردہ آوازوں کے درمیان ایک عالم ہو دبے پاؤں آ کر کھڑا ہو گیا۔''

---- ایک دعوت کی کہانی

~~~~~~

وہ اکیلا، حواس باختہ آرام کرسی پر پڑا تھا۔ تیز روشنی والے بلب نے اچانک اسے ساری کائنات سے جدا کر دیا۔ دیوزاد مکھی کی جلتی ہوئی بھیانک آنکھوں کے سامنے اس کو کس جرم کے لیے جواب دہ بنا کر اُس کا مقدر لکھ دیا گیا تھا؟ یہ شاید کنفیشن چیئر تھی۔ یہ ایک قسم کی پوچھ گچھ تھی۔ تھرڈ ڈگری۔ تیز روشنی والے بلب کے اُس پار، ڈینٹل کلینک کے شیشے کی دیوار سے لگی کھڑی وہ اسے نظر آتی تھی، شیشے کی دھول صاف کرتے ہوئے۔

ڈاکٹر کی ماتحت جوان اور پُرکشش تھی۔ اس کی بڑی بڑی آنکھوں پر چشمے کا خوب صورت فریم تھا۔ وہ اچانک اس کے اوپر جھک آئی اور نرمی سے بولی۔

''آپ کانپ رہے ہیں۔''

نہیں۔ اس کے جسم سے کوئی خوشبو نہیں آتی۔ وہاں صرف دواؤں اور کلوروفارم کی مہک ہے۔ ایک پتلی سی سوئی جبڑے کی گہرائیوں میں کوئی نہر، کوئی سرنگ بناتی چلی جاتی ہے۔ وہ تیز تیز سانسیں لینے لگتا ہے۔

ہفتے میں ایک بار اسے اس علاج کی خاطر یہاں آنا پڑتا ہے اور تشدد برداشت کرنا پڑتا ہے۔''

---- ڈینٹل کلینک

~~~~~

اسے بھی تو ابھی محرم کے بارے میں اور سوچنا تھا۔ اس شہر کی محرم داری بڑی انوکھی ہوتی ہے۔ وہ بچپن میں محرم کی نو تاریخ کو رات میں بڑے چچا کی انگلی تھامے، شہر کی گلیوں میں تخت دیکھنے کے لیے بھٹکا کرتا تھا۔

دیواروں کے ساتھ ٹکا کر تخت کھڑے کر دیے گئے ہیں۔ اب شہر میں ان کا گشت نہیں ہوگا۔ کل یوم عاشورہ کو دوپہر میں انھیں سفید چادر سے پوری طرح لپیٹ کر، کاندھوں پر یا ٹھیلوں پر اُٹھا کر شہر سے دور، قلعے کی ندی کے کنارے کربلا کے میدان میں لے جایا جائے گا۔ یہ میدان دراصل کربلائے معلّیٰ کی ڈمی ہے جسے یہاں کے لوگوں نے اپنی عقیدت کے مطابق بے حد تندہی، لگن اور زندہ تخیل کے ساتھ تیار کیا ہے۔ سفید چادر سے ڈھک کر کربلا کے میدان لے جائے جاتے ان تختوں کے ساتھ اب کوئی ماتمی باجا نہیں ہے۔

---- سائے

~~~~~

اس دن جمعرات تھی۔ کسی کے گھر سے فاتحہ کا سالن آیا تھا۔ مرغ کا سالن۔ وہ جلدی سے ہاتھ دھو کر دستر خوان پر بیٹھ گیا۔ تام چینی کے پیالے میں بوٹیاں اور شوربہ چمک رہا تھا۔ اس نے خوش ہو کر نوالہ توڑا۔

لکڑی کا ایک موٹا سا بیت اس کے بائیں ہاتھ پر پڑا۔ وہ درد سے بلبلا گیا۔ ہاتھ لال ہو گیا۔ نوالے میں پھنسی ہوئی مرغ کی بوٹی فرش پر بکھر گئی۔ وہ سسک سسک کر رونے لگا۔

''اور کھا الٹے ہاتھ سے۔ اگر تو نے الٹے ہاتھ میں نوالہ تھاما تو آج ہاتھ ہی توڑ کر الگ کر دوں گا۔'' باپ غصّے میں چیخا اور اس کی لمبی سفید داڑھی زور زور سے ہلنے لگی۔ وہ محلّے کی مسجد میں موذّن تھا۔

''کتنی بار سمجھایا ہے کہ الٹا ہاتھ شیطان کا مسکن ہے۔ ناپاک ہے۔ اس سے آب دست لیا جاتا ہے۔'' باپ دوبارہ گرجا۔

---- جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں

گہرے وجودی مسئلوں اور نظریاتی و فکری بحثوں کی جہت خالد جاوید کے یہاں اس خاموشی کے ساتھ نمودار ہو جاتی ہے جیسے ٹہنیوں پر انکھوے اور کونپلیں پھوٹتی ہیں۔ ان کی اسی خصوصیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے، میں نے پہلے عرض کیا تھا کہ یہ کہانیاں صرف کہانیاں نہیں ہیں بلکہ کہانیوں کا سیاق بھی ہیں۔ اپنے مصنف کی بصیرت کے دائرے میں یہ سارا سیاق اس کے عام مشاہدے سے قطع نظر، اس کی معلومات اور علوم کے مطالعے کی مدد سے مرتّب ہوتا ہے اور اس سطح پر یہ کہانیاں اپنے شش جہتی شعور کے حامل پیش رووٗں مثلاً قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، نیّر مسعود کی کہانیوں سے تو مختلف ہیں ہی، اپنے کسی بھی ہم عصر لکھنے والے کے تخلیقی شعور اور طرزِ احساس و اظہار سے بھی مماثلت نہیں رکھتیں۔ ان تمام کہانیوں کا بیانیہ خالد جاوید کی اجتماعی یادداشت سے زیادہ زندگی کی طرف ان کے اپنے رویّے اور آج کی دنیا کے مشاہدے کی شاخِ زرّیں سے پھوٹتا ہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ خالد جاوید بیانیہ کے آداب کا جیسا شعور رکھتے ہیں وہ اس زمانے میں تقریباً نایاب ہے۔ ان کہانیوں میں کرداروں کے باہمی مکالمے اور بات چیت کا موقعہ کم ہی آتا ہے۔ اس کی وجہ ایک تو کرداروں کی خاموش گویائی، وقفیات (Pausology) یا لاکلام کی معنویت کا گہرا شعور ہے، دوسرے بیانیہ کی بہت مربوط، بہت رواں دواں مگر جذباتیت اور

احساسات کی تندی تیزی سے یکسر عاری لہر ہے۔ ایک ٹھنڈی اُداسی کی کیفیت خالد جاوید کی کہانی کو کبھی پُر شور، جذباتی اور سرکش نہیں ہونے دیتی۔ صورت حال اور واردات کے بیان میں چاہے جتنے نازک اور حساس موڑ آئیں، خالد جاوید اپنے کرداروں کو اور ان سے وابستہ صورت حال یا سیاق کے بیان کو کبھی بے قابو نہیں ہونے دیتے۔ ایک دھیمے، اُداس، مترنم اور نغمہ ریز آہنگ کا سلسلہ کسی شہرِ ملال کے روز مرّہ معمول کی طرح قائم رہتا ہے۔ یہ کیفیت تجربے کی مرکزیت کے باوجود لکھنے والے کے اعصابی تناؤ، اس کے اندرونی خلفشار کو کبھی بے حجاب نہیں ہونے دیتی۔ تخلیقی ضبط اور بیان و زبان کے تناسب کا یہ سلیقہ کہانی کی روایت میں کبھی بھی عام نہیں رہا اور اس دور میں تو تقریباً ناپید ہے۔

خالد جاوید کے بیانیے میں ایک رچی ہوئی، بہت ستھری اور شائستہ بے تکلفی کی فضا تو ملتی ہے، جس کا کچھ اندازہ محولہ بالا چار کہانیوں کے اقتباسات سے کیا جاسکتا ہے، لیکن یہ بے تکلفی اپنی حد جانتی ہے۔ چناں چہ ان کہانیوں کا محور بننے والے انسانی تجربے، وہ صورت حال جس میں خالد جاوید کے کردار گھرے ہوئے ہیں اور ان سب کے بیان و تذکرے میں توازن بہت ہے۔ ہم آہنگی بہت ہے۔ زماں، مکاں اور تاثر کی وحدت بہت ہے۔ گویا کہ کلاسیکی یونانی المیوں کے اوصاف، ایک قطعاً مختلف اور بدلے ہوئے تخلیقی تقاضوں کے تحت ان کہانیوں میں ایک نئے پس منظر اور ایک نئے تناظر کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔

ظاہر ہے کہ اچھی زبان میں ہی اچھا افسانہ لکھنا ممکن ہوسکتا ہے لیکن کہانی اور ناول میں زبان کی اچھائی اور برائی کا تصور اپنی کچھ خاص شرطیں رکھتا ہے۔ ان میں سب سے بڑی شرط بیان، بیان کنندہ اور بیان کا موضوع بننے والی واردات یا انسانی سچائی میں ایک فطری اندرونی ربط، ایک رچا ہوا احساسِ تناسب، ایک خود کار اور بے ساختہ آہنگ کی دریافت ہے۔

ایک اور وصف جو خالد جاوید کی ان کہانیوں کو میرے لیے پُرکشش بناتا ہے، خالد جاوید کی فنکارانہ بصیرت کا ٹھہراؤ ہے۔ ہمارا زمانہ اپنی بے تحاشا تیز رفتاری اور تشدّد، اپنے انتشار اور ابتری کے باعث انسانی تاریخ کے اب تک کے تمام ادوار میں ایک الگ پہچان رکھتا ہے۔ بیسویں صدی تشدّد کی صدی تھی۔ اکیسویں صدی کی شروعات سیاسی، اجتماعی، انفرادی، مذہبی، نظریاتی، جذباتی، لسانی اور علاقائی و تہذیبی تشدّد کی صورتوں میں نت نئے اضافوں کے ساتھ ہوئی ہے۔ تاریخ نے ایک عفریت کا روپ اختیار کرلیا ہے۔ خالد جاوید تاریخ کی اس حقیقت کے ساتھ نہ تو ہاتھا پائی کرتے ہیں، نہ اسے چپ چاپ قبول کرتے ہیں۔ بہ حیثیت ایک کہانی لکھنے والے کے، اُنھوں

نے تخلیقی مزاحمت کا ایک نیا طور اختیار کیا ہے۔ وہ تاریخ کے اسٹیج پر دندناتے، غل غپاڑہ مچاتے کرداروں کی جگہ ایسے کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں جو تاریخ کے کونوں کھدروں میں چھپے ہوئے، اپنے کاندھوں پر آپ اپنی صلیبیں اُٹھائے ہوئے، تھکے ماندے اور ہانپتے کانپتے اپنے دن پورے کر رہے ہیں۔ موجودہ ماحول میں اس طرح جی رہے ہیں کہ ان کی زندگی اور زمانے نے اپنی آزمودہ روایتیں اور تاریخ کا لباس اُتار کر ایک نئے معنی کی قبا چڑھالی ہے۔ یہ کردار مارکیز اور کوئٹزی کے کرداروں کی طرح اُداسی کو ایک نئے مفہوم، ایک نئے سیاق تک لے جاتے ہیں، کمزور مگر بے چین۔ ملول مگر اپنے ملال کا شعور رکھنے والے۔ خالد جاوید نے شاید بہت سمجھ داری سے کام لیا ہے کہ اپنے رول ماڈل اپنی روایت سے باہر تلاش کیے ہیں۔ ان کہانیوں کے آثار سے تو کم سے کم یہی حقیقت نمودار ہوتی ہے۔

☆☆

# محفلِ ہم نفساں

(ہم سفروں کے درمیان کی دوسری جلد)

## فراقؔ گورکھپوری

سید معین الدین قادری، ڈاکٹر عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب،

مالک رام، آلِ احمد سرور، سید احتشام حسین، دیوندر ستیارتھی،

خواجہ مسعود علی ذوقی، اظہر علی فاروقی، خلیل الرحمٰن اعظمی، دیوندر اسّر،

غلام ربّانی تاباں، رشید حسن خاں، شمس الرحمٰن فاروقی، خلیق انجم،

مشفق خواجہ، احمد فراز، ظفر اقبال، احمد مشتاق، شکیب جلالی،

شاہد حمید، صلاح الدین محمود، چودھری محمد نعیم،

اور دوسرے